











المجلد السادس عشر  
العدد الأول  
ميف ١٩٩٧

# فصول

مجلة  
النقد  
الأدبي

## أفق الشعر

شعرنا والزمن المضاد - تأنيث القصيدة - تقنية القناع

شعرية الخبر - الشعر والنقد - ملف خاص: سعد الله ونوس

General Organization of the  
and Library (GOL)  
Bibliothèque de



فصول  
مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

# أفوق الشعر



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



**رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان**

**رئيس التحرير: جابر عصفور**

**نائب رئيس التحرير: هدى وصفي**

**الإخراج الفني: محمود القاضي**

**مدير التحرير: حسين حمودة**

**التحرير: حازم شعاعه**

**ناظمة قنديل**

**مكتبات: أمال صلاح**

**صالح راشد**

**• الأسعار في البلاد العربية :**

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠٠ ريال - سوريا ١٢٢ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢,٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢١ دينار - ليبيا ١,٧ دينار - دبي ( أبو ظبي ) ٣٠ درهم .

**• الاشتراكات من الداخل**

عن سنة ( أربعة أعداد ) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

**• الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة ( أربعة أعداد ) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات ، مضاف إليها مصاريف البريد ( البلاد العربية - ما عداها ، ٦ دولارات ) ( أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً ) .

**• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :**

مجلة : فصول : الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .  
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

# أفق الشعر

• فى هذا العدد

رئيس التحرير

• مفتاح

• دراسات

- ١٠ عبد السلام المسدى - شعرنا العربى المعاصر والزمن المضاد
- ٢٨ محمد لطفى اليوسفى - أسئلة الشعر ونداء الهوامش
- ٣٩ محى الدين اللاذقانى - القصيدة الحرة، مضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية
- ٤٩ محمد عبد المطلب - مصادر إنتاج الشعرية
- ٦٦ عبد الله الغللى - تأنيث القصيدة
- ٧٣ خلدون الشمعة - تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب
- ٨٦ عبد الرحمن بيسو - قراءة النص فى علاقته بالنصوص المصادر
- ١٢٤ شربل داغر - التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعرى
- ١٤٧ بول شوارول - مقدمة فى قصيدة النثر العربية
- ١٦٣ فخرى صالح - قصيدة النثر العربية: الإطار النظرى والنماذج الجديدة
- ١٧٦ وليد منير - التجريب فى القصيدة المعاصرة

• قراءات

- ١٩١ فريال جبورى غزول - شعرية الخير
- ١٩٩ عادل ضاهر - التشخيص والتخطى فى أغاني مهيار

المجلد  
السادس عشر  
العدد الاول

صيف ١٩٩٧

- ٢١٨ علوى الهانئى - اللغة الشعرية فى قصيدة «انتظار»
- ٢٢٥ معجب زهرانى - لغة الهوى والتشكيل فى «أختبار نجون أبلى»
- ٢٤٨ محمد مفتاح - مدخل لقراءة النص الشعرى

#### ● شهادات

- ٢٧١ محمود أمين العالم - مفهوم التجريب الشعرى
- ٢٧٦ محمود الرابعى - الشعر والنقد
- ٢٨٤ مريد البرغوثى - الديمقراطية والاستبداد فى النص الشعرى
- ٢٨٨ عبد الغفار مكاوى - ترجمتى للشعر
- ٢٩٧ بشير السباعى - المترجم مثلاً
- ٣٠١ رفعت سلام - قصيدة النثر العربية
- ٣١٣ حلمى سالم - التجريب قوس قرح

#### ● ملف (سعد الله ونوس)

- ١٣٧ أحمد سعيد - مشروع ونوس الثقافى
- ١٧٦ حسن عطية - الرعى التاريخى ومعادلة الائتلاف السالبة
- ١٧٩ حماد ش. - المؤلف المشارك
- ١٧٠ أحمد زياد - مسرح سعد الله ونوس
- ١٧٥ جابر عصفور - منمنمات تاريخية
- ١٧٨ عسمية الروينى - السؤال الديمقراطى
- ١٨٤ هناء عبد الفتاح - ونوس كما رأيته (شهادة)



## الشعر ووعد المستقبل

نحتفى بالشعر لأننا نحتفى بالإبداع، ونحتفى بالإبداع لأننا نحتفى بالحياة فى تطلعها إلى الغد، فكل إبداع بحث عن الممكن، وسعى وراء ما يظل حافزا للخيال على التطلع إلى المستقبل الذى يلوّح من وراء الحاضر كالوعد. ولذلك، كان الشعر، كالإبداع الذى هو منه، قرين الحرية وتقيض الضرورة، ولید السؤال الذى لا يرضى بالراهن، وابن اللحظات الحثيئة التى تجمع ما بين الأزمنة فى زمن التحول الذى يرى فى مرآيا الحاضر مآثره فى أخيلة المستقبل.

هل كان ذلك أبعد من الشعر سبب الوصل القديم بين الشعراء والأنبياء؟ الأمر ممكن، فالثبوة تتطوى على معنى الكشف عن الغيب ورؤيا المستقبل. ولولا ذلك ما نهينا الفيلسوف العربى أبو على ابن سينا إلى أن الشاعر فى القديم كان ينزل منزلة النبى، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهائمه، مؤكدا للمعنى نفسه الذى قصد إليه، بعد ذلك بقرن، الشاعر الإنجليزي بيرسى شيللى عندما أخبرنا، فى دفاعه عن الشعر، أن الشعراء كانوا يدعون مشرعين أو أنبياء، فى فجر العالم، لأن الشعر يضم هاتين الصفتين ويجمع بينهما، فالشاعر لا يشاهد الحاضر فحسب كما يقرأى بعمق، أو يكشف القوانين التى تتظم الأشياء، وإنما يرى المستقبل فى الحاضر. وأنكاره هو بذور أزهار الزمن الحاضر وثماره اللاحقة فى آن. والشعراء مرآيا تتمكس عليها الأشباح الهائلة التى يلقيها المستقبل على الحاضر.

وليس من الضرورى أن نمضى مع شيللى وأشباهه فى الإعلاء الرومانتيكى من شأن الشعر، إلى الدرجة التى ننزل بها الشاعر منزلة أشرف العالم وأفضلهم، فالأهم هو تأكيد الدلالة التى تصل الشعر بالمبدأ الإبداعى الذى لا يكف عن التطلع إلى المستقبل، لأنه مبدأ لا يكف عن التأمل فى عالم يظل فى حاجة إلى الكشف، كما يظل فى حاجة إلى الاكتمال الذى لا يتحقق فى تمامه قط. هذا المبدأ الإبداعى الذى يتطوى عليه الشعر هو ما يجعل منه، بحق، بذور أزهار الزمن الحاضر وثماره اللاحقة فى الزمن المستقبل.

وعندما نتحدث عن شعرنا العربي، من هذا المنظور، فإننا نتحدث عن الحضور القديم الجديد للإبداع الحضارة العربية، سواء في تطلعها للتكرار إلى المستقبل في كل حركة من حركات تجديدها، أو في تأكيدها وعي المستقبل بكل تجربة طليعية أعجزتها، وذلك في ميراثنا الخلاق الذي يؤكد روح التجريب والمغامرة، تلك الروح التي ورثنا بعض عنصرها المتقد، إلى جانب ما اكتسبناه، عن أسلافنا الشعراء الذين سعوا إلى إدراك ما لا يتحرى بالعيون، وجربوا كثيرا وكثيرا حتى يصلوا إلى نظم واحد في اللفظ، شئ في المعاني، مؤمنين بجذوى الشعر التي آمن بها ابن الرومي عندما قال:

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد وما الناس إلا أعظم نخرات

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تحتفى الحضارة العربية بالشعر، دون غيره، وتضعه في مقدمة فنونها، وتجعل منه ديوان العرب الذي يجمع مآثرها ومفاخرها، معارفها ومداركها، لأنها وصلت بين قدرة الشعر على تجسيد الذاكرة الإبداعية للأمة في ماضيها، وقدرته على الكشف عن عود الزمن الآتي في مستقبلها، فكان الشعر علامة هذه الحضارة وهويتها الإبداعية. كما كان الشعر، في الوقت نفسه، سمة تجدد هذه الحضارة، وآية قدرتها على الحوار مع نفسها، في حوارها مع غيرها من الحضارات. وظلت الحياة المتجددة للشعر العربي قرينة قدرة التجدد في الحضارة العربية، لم تتوقف هذه الحياة، أو يتقلص دافعها الخلاق، إلا عندما تعطلت قدرة التجدد في هذه الحضارة، وفقدت جرأة التقدم وسباحة الحوار ورغبة المغامرة وغواية التجريب.

وليس أدل على ذلك من أن الحضارة العربية، في لحظات ازدهارها، ربطت بين الشعر ومعنى المعرفة التي تتجدد بها الحياة، ووصلت بينه ومعنى الحكمة التي يصر بها الكون، وذلك منذ أن أطلقت هذه الحضارة على الشاعر اسم الشاعر؛ لأنه يظعن إلى مالا يظعن إليه غيره، وجعلت كلمة الشعر دالة على الشعور الذي هو المعرفة والدراسة والخبرة الجنيبة، فظل الشعر، عند العرب، علما لا علم فوقه على نحو ما روى عن عمر بن الخطاب، في دلالة غير بعيدة عن الدلالة المضمنة في القول المنسوب إلى عبدالله بن عباس: تعلموا الشعر فإنه أول علم العرب. ومنذ أن تحدث أبو تمام عن الشعر الذي لولاه ما عرف بغاة الندى من أين تولى المكارم، وعن القصيدة التي تتجدد بها الحياة في دورة الخصب والنماء، فإن الشعر يواصل حضوره الخلاق في الحياة العربية التي بادلته رغبة التجدد، ويواصل الشاعر العربي المجدد الحفاظ على النار المقدسة التي ورثها عن أسلافه، تلك النار التي ظل ينفخ فيها من روحه الخاص ما ظل يمنحها طابعها الفريد في كل محاولة. ولذلك، حفظ الشعر العربي المعنى الموجب للتقاليد التي وصلت اللاحق بالسابق وصل الإضافة، ووصل الحضور المتجدد الذي يتأبى على جمود التكرار ووخم التقليد. وكانت التقاليد الشعرية، في هذا البعد، تقيض التقليد، والوجه الآخر من أوجه الابتداع الذي يقاوم الاتباع.

هكذا ظل الشعر العربي، في تجده المتصل أو المتقطع، شبيها بحضور العقل الذي وصفه أحمد شوقي، في قصيدة من قصائده، بأنه قديم الشماخ كشمس النهار، جديد كمصباحها للمهب؛ لأنه يؤكد معنى الانفصال في الاتصال، ومعنى الإضافة في علاقة اللاحق بالسابق، ومعنى الحضور الذي هو توتر بالوعود. ولذلك، فإننا عندما نتحدث بالشعر، في سياقنا العربي، نتحدث بالإبداع القديم كشمس الوجود العربي، وبالإبداع المتجدد كمجلى الشمس المتغيرة كل صباح.



هذا الحضور القديم الجديد، المتصل المنفصل، هو مفارقة الشعر العربي التي تجمع علاقاته ما بين المؤلف وال مختلف، المتقارب والمتباعد، فتعلمنا إمكان الجمع بين الأجيال المتباعدة والتيارات المتعارضة، في أفق الحوار المتفاعل بين الأطراف المتكافئة، وفي دائرة وحدة الحلم الذي ينطوي على تنوع الوسائل المتعددة في الوصول إلى وعد المستقبل. وعلمتنا هذا الحضور نفسه معنى آخر من معاني الوحدة القومية للثقافة العربية التي ينبغي أن تقوم على تعدد الأصوات لا الصوت الواحد، وعلى التنوع لا التنافر، وعلى التسامح لا التمعصب، وعلى تعدد المراكز لا المركز الواحد الأحد، فالتعلم والتشروع والتسامح، كالمحوار والتفاعل والتبادل، هي بعض طرائق الثقافة في تحقيق وعد المستقبل الذي يحلم به كل الشعوب.

وما أخرجتنا إلى تأكيد هذا الوعد في هذه الأعوام التي يحاول فيها البعض الرجوع بنا إلى الماضي الجامد، وحجب أنوار الاختيار عن حياتنا الحاضرة، والحكم علينا بالسجن الأبدى في سلاسل الاتباع والتقليد التي هي سلاسل التبعية والتخلف. وحاجتنا إلى الشعر، في مركبتنا مع هذا البعض، هي حاجتنا إلى أنوار الإبداع الذي يسهم في القضاء على الإغلام، وهي حاجتنا إلى الحرية التي تقاوم الضرورة، والإبداع الذي يقاوم الاتباع، والابتكار الذي ينفي الحضور الجامد للتقليد؛ لأنها حاجتنا إلى المستقبل الذي يتولد من تولد السؤال وانطلاقة المغامرة وجوية التجريب. واحتفاؤنا بالشعر، في هذه المرحلة، احتفاء بمبدأ الرغبة الذي يحرر الروح والوجدان والعقل والحاسة، ويدفع بنا في تلهب التمرد على كل مأحول بيننا وبين انطلاقة الحلم. يحدونا في ذلك إيمان عميق بمستقبل مختلف للشعر، هو بعض إيماننا بمستقبل مختلف للثقافة العربية كلها؛ لأنه بعض إيماننا بقدرة الطاقة الخلاقة للإنسان، في كل مكان، على التجدد والتحول والتغير. هذا الإيمان العميق بالمستقبل علامته إبداعنا العربي المعاصر الذي يتمرد على جمود عناصره، ويتمرد من القيود التي تكبله لينطلق في الأفاق اللامحدودة من حرية التجدد التي لا ينبغي أن يقيدها أحد، أو تخنجر عليها سلطة، مهما كانت المسميات والمبررات، فلا إبداع دون حرية، ولا مستقبل من غير المغامرة الخلاقة للإبداع الحر.

وما أخرجتنا مرة أخرى، إلى تأكيد وعد المستقبل في هذه السنوات التي تقترب فيها من بداية القرن الواحد والعشرين والألفية الثالثة من الميلاد، فنقترب من زمن مختلف كل الاختلاف بين أزمنة البشرية، في مسيرتها الطويلة وأحلامها المريضة. وحين نتطلع بالشعر، وبواسطة الشعر، إلى القرن الواحد والعشرين فإننا نتطلع إلى دور مغاير للإبداع في عصر أكثر جذرية من عصور التقدم الإنساني، وإلى دور مختلف من أدوار الحس الخلاق الذي لابد أن يصل وصلا غير مسبوق ما بين إبداعات العلوم والفنون في الكشف عن فضاءات المعرفة التي لا حد لتوسعها أو تغيرها. لقد كان السؤال عن جدوى الشعر يطرح نفسه على كل مرحلة من مراحل تقدم البشرية، ومن ثم كل مرحلة من مراحل تطور العلم، على نحو فرض تعدد أشكال ولوان الدفاع عن الشعر، ولكنه أصبح، الآن، يفرض لوزامه بقوة أشد، وإلحاح أكثر، في هذه السنوات القليلة التي تفصلنا عن مطلع القرن، فيطلب نوعا جديدا من الدفاع، ويستلزم صيغة جديدة من تبرير الحضور، ويقتضي شكلا مغايرا من فهم الأدوار، خصوصا ونحن نقرب هذا الاقتراب المتسارع من أبواب عالم يخلينا بما لم تستعد له، أو حتى نتأهب عقليا وشعوريا لما يجملنا جديرين بامتلاك مفتاحه.

وإذا كان سؤال المستقبل في علاقته بالشعر، وسؤال الشعر في علاقته بالمستقبل، يفرض علينا أن نعيد النظر في الإجابات التي نمتلكها في تبرير الشعر، منذ أن طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته إلى ما بعد آخر الزمن

أطلق عليهم موراي كريبجر اسم المدافعين الجدد عن الشعر، في كتابه الذى يحمل هذا العنوان، فإن إعادة النظر  
تعنى التفكير الجلى فى المشكلات التى لم تكن موجودة من قبل، والأفاق التى لم تكن معهوده، وعلاقات  
الأنواع التى تحولت عما كانت عليه.

لقد قضى العلم على وظيفة الشاعر العرف الذى يدرك ما وراء الغيب. ولم يعد للشاعر المشأله أو المتنبئ  
المكانة التى احتلها فى العوالم التى يعود كل شئ فيها إلى مركز واحد، هو تجسيد لمركزية اللوجوس التى نقضها  
عصرنا الذى ابتدع مفهوم الذات المزاحة عن المركز. واختفى الشاعر البطل المنقذ مع اختفاء الرؤية (التموزية؟)  
التي تستعيد علما يقوم على مركزية الزعم الذى يرجع إليه كل شئ فى الأمة التى لا تعرف وحدة التنوع أو معنى  
التعدد. وأصبح الشعر نوعا من الأنواع الأدبية بعد أن كان النوع الأعلى الذى لا بد من مقامه السامى نوع  
آخر. وهانحن نزيد إدراكا، فى فعل الممارسة وعلاقات الاستقبال، إلى أن القصائد التى أخذت تجلبنا إليها أكثر  
من غيرها هى تلك التى تبين عن نموذج جديد لشاعر يسير مخائلا، بطيحا، ضاحك العينين، لا ينتبه إليه أحد؛  
لأنه لم يعد يزعم لنفسه أداء دور الشاعر الخالق شبيه الإله الوثنى، أو حتى شاعر القبيلة، أو الصورة الأخرى للزعم  
الواحد الأحد، وإنما دور الإنسان البسيط الذى لا يملك سوى أن يقرب ماحوله، معينا لإنشاء كل شئ بواسطة  
الجزء الساخر والمفارقة الإيقاعية والسؤال الذى يتجلى من خلل الكولاجات التى تصل بين ما لا يتصل فى  
العالم المملوء أخطاء.

وهانحن نرى، حولنا، فى أنواع الإبداع التى تلقاها، كيف أن العلاقة بين الأنواع لم تعد محافظة على  
ترتيبها الموروث، وأن هذا الترتيب نقضته متغيرات التاريخ ومستجدات الواقع وتحولات علاقات الاستقبال. وقبل أن  
نسمع عن الكتابة عبر النوعية، وتداخل الأنواع، أخذنا نسمع، منذ سنوات، عن زمن الرواية التى سرقت من الشعر  
شعرته، وتحولت بما جعل تجميع محفوظ يطلق على فن القصة شعر الدنيا الحديثة، فى مناظرته الشهيرة مع العقاد  
فى الأربعينيات، وذلك فى سياق متصاعد دفع ناقدنا جيهير الصوت، مثل على الراعى، إلى أن يعدد من المبررات  
ماشجعه على أن يطلق على الرواية لقب «ديوان العرب المحدثين». ونسمع، بالإضافة إلى ذلك كله، عن خفوت  
صوت الشعر فى عصر المعلومات الذى أصبح سمة مجتمع ما بعد الصناعة، وعن الذين يصفون غربة الشاعر  
ووحده وتوحدته، فى عالم تغير كل شئ فيه، ونشظى كل شئ فيه، داخل قرية كونية، تجمع ما بين متناقضات  
النزعة الكوكبية والنزعة العرقية، وما بين تعاضات الاتجاه الإنسانى والاتجاه الأصبولى، كما تجمع ما بين معنى  
الاعتماد المتبادل ومعنى التعصب الذى لا يعرف التسامح أو حتى قيمة الاعتماد المتبادل.

إذا كان أدونيس سأل يوما: ماذا يفعل الشعر فى مدن تزدحى بجديها؟ فإن السؤال نفسه يتكرر ملحاحا  
اليوم، ولكنه يقترن بعشرات من الأسئلة الجديدة عن ماذا يمكن أن يفعله الجدار الجديد للشعر، فى عالم لم يعد  
فيه موضع للمطلقات أو السرديات الكبرى التى تساقطت مع الإمبراطوريات التقليدية فى الشرق والغرب، عالم  
يشهد كبرى الموجات الديموقراطية فى تاريخ البشرية، وينتج أعظم الاختراعات العلمية بأعلى درجات التقدم  
التكنولوجى، فى الوقت الذى ينتج أعنف أشكال التعصب الاعتقادى والعرقى وأكثر أشكال الهيمنة الحديثة تخيلا  
ومراوغة.

وإذا كان نموذج الشاعر القديم، البطل، المنقذ، المخلص، شبيه الآلهة الوثنية، الملتقى، تخلى عن موضعه لنموذج أكثر تواضعا بما لا يقاس، وأكثر إنسانية بما لا يغيى عن الإدراك، فإن نموذج الشاعر الجديد الذى يرهص بنموذج شاعر أجدأ أصبح قرين المتشائل الذى يعرف أن السؤال أهم من الإجابة فى كثير من الأحيان، وأن الشك علامة العافية فى كل الأحوال، وأن البحث الذى لا يكف عن توليد السؤال من السؤال هو سر الحضور المتجدد للإبداع. وبالقدر نفسه، فإن هذا النموذج الجديد للشاعر أصبح قرين المتشائل الذى يمزج التفاؤل بالتشاؤم، مثلما يمزج الإيقاع باللا إيقاع، مدركا أنه يعيش مفروق فصول تتوتر ما بين الرمد والورد، فى زمن ملتبس لا يسمح بحلقة الألوان أو المشاعر أو الانفعالات، أو حتى جذرية الحقائق والأفكار التى لا تعرف النقص، فكل ما فى هذا الزمن لا يستجيب للشاعر إلا بوصفه موضوعا للسؤال الذى لا يجد إجابة عنه سوى سؤال يولد السؤال، فى سياق معرفى لا يعرف برد اليقين أو راحة الإجابة النهائية.

ذلك هو الواقع الذى يواجهه الشعر، الآن، فى تحوله صوب المستقبل، وفى حلمه بالمستقبل، وهو واقع ليس فيه من يقين يفيد الشعر، فى سؤال المستقبل، سوى يقين القدرة على مسالة الحضور الذى يعنى مسالة الهوية والوظيفة، ومن لم مسالة الإمكانيات التى تتصورها محققة وعد المستقبل.

رئيس التحرير



وقد يكون من فوائد القول ونوافل الإيضاح أن نخرج على دلالة «التطور» كما تستخدمه بالقصد الواحي؛ فهو التبدل مطلقاً، وهو الانتقال من وضع إلى وضع، بل هو «التحول» على معنى العبور من حال إلى حال، ذلك الذي كان الأجناد يطلقون عليه لفظة «الاستحالة» قبل أن تخل في الاستحالة محل لفظة التحول. والمهم هو أن لفظ التطور لا يحمل أي شحن معنوي، إذ ليست معادلة المعنى مرفوعة فيه إلى علامة الإيجاب كما قد يوهم به الاستخدام المتعجل، وإنما لحقها من ذلك ما لحقها لأن الناس قد زرعوا إلى توظيف الألفاظ بغية فصل التشابهات أو فك ارتباط المتجانسات. وأسر البصر أن نقر بأن لفظ التطور هو باقي على حماده في الدلالة لأنه قرين التبدل والتحول رغم الشقائين المعنوية التي ينشأ عنها السياق، والزوجان اللذان يخرجان عن الحياد فيعادرن درجة الصفر هما «التقدم» مرفوعاً إلى علامة الإيجاب، و«التأخر» مرفوعاً إلى علامة السلب.

ولكن، لنبادر إلى حماية السؤال من احتمال تحريف آخر قد يجمعه من انزلاق تأويلي؛ فالرفض الذي نبهني أن نعالجه ولزم أن نعالج مسبباته من خلال أوائمه هو رفض اعتباطي لأنه يجوز في مجالات التقدير وما هو رفض لواقع على معنى الإلغاء الوجودي.

إن الأصوات الراضية لمبدأ تطور الشعر والجاحدة لضرورة انصاع قوايلها للمكون الفني المتغير لدى أصوات بعلم أصحابها أنهم إذ يصرحون بالرفض لا ينفون واقعاً حاصلًا، ولو أرادوا نفيه لما استطاعوا لأن واقع التغير حاصل حصولاً غير افتراضي. إن أصحاب المواقف الراضية ليعلمون أنهم لا يرفضون الواقع وإنما يرفضون القول بضرورة الواقع، فرفضهم يتسلط على التسليم بمبدأ الضرورة لا غير. وهذا يعني - من وجهة نظر نفسية جماعية - أن الرفض إنما يرفض الاستجابة إلى الظاهرة وهو في عميق اللاشعور يقر بها ووجودها، ولكنه يصوغ رفضه بما يوحى بأنه يرفض وجود الظاهرة أصلاً. ثم إن هذا يعني، من وجهة نظر اجتماعية ثقافية، أن ردود الفعل الجاحدة إنما مبشها أن الإنسان يرفض أن يخلع المصالح التاريخية على الظاهرة الطارئة وإن عاشرها وعاشرت إلى حد الألفة أحياناً.

وفي لحظة البدايات من حيث ينطلق الفكر المشاكف، تقذف بسؤال محصور يحاول محاصرة ما هو غير محصور، بل يرم أن يسبح ما يتأني من المحصر:

فإذا سلمنا بأن اللغة - أي كانت فصليتها - تتطور، وسلمنا أيضاً بأن الأدب المكتوب بها يتطور بتطور سياقات تداولها، وإذا كان الشعر - بما هو ليس مخصص بين أسجة البناء اللغوي - يتطور، وكانت قوالب الشعر وصيغ قول الشعر ومرجعيات لغة الشعر كلها تتطور، ثم إذا كان الجدل يحوم حول أنماط التطور ومرجعياته وربما أنشأه لأنه يتصل بالانسلخات الآتية على جسد الشعر، أملاً يسوغ لنا أن نلج إلى قلعة تطور الشعر من بابها المضاد بحثاً عن سورها الخلفي فتتسائل عندئذ - في خضم الجدل الحارم - عن حيثيات تكرار تطور الشعر، دونما فصل قسري بين ما هو أدب وما هو فكر وما هو من لوازم الماتقة ١

إنه السؤال المرتد علينا كرجع الصدى من فوران الزمن التاريخي، وهو باق على قواعد الفن بعد أن يفس من إرباك معيار اللغة، وهو التخلية الراجعة لنا من فائض استثمار المعرفة التي ليس من همها أن تنطلق من موضوع الأدب، وإنما ترجع عليه تبرحاً فيسبقيها الأدب من الزمن أكثر مما كان أهلها يقدرون لها ولأنفسهم معها. هو السؤال الذي يرم لنا أن نقول فيه: كيف تستوي أداة الرفض فهما هو حاصل ضمن وقائع التاريخ وفيما هو حمى البداية عند أول فحص عاقل؟ كيف تستقيم آلة رفض تطور الشعر وكيف تشيد ببناء التكرار في ضرورة انسجام قوالب الفن الشعري مع قانون الزمن التاريخي؟

وما الآلة؟ وما الأداة؟

لنسا معنى وسيلة التعبير التي قد تكون كلاماً فخطاباً، وقد تكون إقصاءً فلسوفاً، ولكن ما نقصد إليه قصدنا هو الأدوات اللغوية، ذلك أن الموقف الراض لضرورة التطور يستعنتا على البحث في أدوات التفكير الرفض، والسبب الجلي هو أن رفض التطور ملازم في جوهره لرفض الحياة، وأنت تشاهد الراضين للتطور أحرص الناس على تأكيد حياة الشعر وعلى التسليم بحيويته من حيث هي الخصيصة للملازمة.

# شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد

عبد السلام المسدي\*

هوية لأنه سؤال كل الثقافات وما هو سؤال ثقافة واحدة. والشعر والإنسان كالإنسان مع الجمال: نطن أن كليهما واحد وإذا بكل واحد منهما متعمد. وتمدد هذا كتمدد ذاك؛ مورده الزمن الذي هو جوهر التاريخ.

فإذا التقى - بالانحناء والتوازي أو بالمكافئة والتقابل - كل من الفن والإنسان والتاريخ، انبثقت أسئلة الشعر والقصيدة والثقافة الفنية والزمن المضاد انبثاق تولد عيني لا انبثاق مجاهضة.

إن سؤال الشعر: كيف هو الآن بعد أن كان كما كان، لهو سؤال ذو خطوة بين أسئلة الإنسان العربي، ولقد نرى أنه إلى أسئلة القطرة أقرب منه إلى أسئلة المخبر، ولقد نرى أيضاً أن الأدب إذا انفك عن ذاته وتماهى مع خطاب النقد جاءت الأسئلة الضاغطة، وبأن أن جوهر السؤال إن هو إلا جنين طبيعي تخلق بين أجنة الفكر المشاكف، وليس هو من أسئلة الأنابيب التي يولدها الدرس التعليمي.

ليس من شرعية في الحديث عن الأدب إلا من خلال إحساس به أو من خلال إدراك له، وبين الإحساس والإدراك مسافة ما بين لغة النص ولعبة التفسير، ولا يتولى للنقد خطاب مالم يستقيم بالأدب نص؛ هو النص الشاهد والمشهود.

والأمر أعظم شأنًا وأشد سطوا عندما يتجول الأدب بين مسارب اللغة فيخرج من فسيح لفظها البرسل، ويلج أزقة التركيب الشعري التي بوجودها وهيبتها تنبع عن الأدب قبل أن تخبر عنه دلالات ألفاظها ورسائل جملها.

ويزداد الشأن استعصاء والضعف التواء عندما ينبغ السؤال على مراض الشعر في علاقته بالزمن وفي تشابهه مع عوالم الإنسان. والشعر والزمن كالشعر والتاريخ: هل هو الكائن المتجدد أم الكائنات المتواليات؟ وليس لهذا السؤال

\* كلية الأدب، متربة، تونس.

لأناس أنها متنافسة، فيعبرون على تشييد الجدران بينها حماية  
للشأن الفردي وحرصا على سلامة الفكر الجماعي.

ولكننا نفسح الأبواب بين المقاسم على أرض الفكر،  
فإذا المناطق التي تبدو نائية عن حقوق الشعر تتعاقب، وإذا  
بسؤالنا النقدي يتناظر إلى حد التماهي مع السؤال الثقافي  
والسؤال الحضاري وكذلك النفس والذهني.

من هنا ما غ مفهوم الزمن المضاد لأن ضديته إنتاجية  
وليست ضدية تقضيضية، هو مفهوم للزمن جليد لا يلاص  
الزمن الفيزيائي، ولا يخالط الزمن اللغوي، ولا هو بممتزج مع  
مفهوم الزمن المنهجي الذي أقامت المناهج الحديثة فلسفتها  
عليه: إنه الزمن الراض لقانون الزمن. نعم إنك كلما تعاملت  
مع الظواهر وأكثرت على الزمن حقه في تغييرها أو أنكثرت  
عليها حقها في الانصياع إليه فإنك قد خلقت في ذهنك  
مكونا جليدا من مكونات التعامل مع الزمن، وبالتالي مع  
الإنسان، وأخيرا مع التاريخ. عندئذ تكون قد حكمت بأن  
تعامل الزمن الصالح من خلال تكرار فعل الزمن الذي هو  
محرك الضرورة بلا خلاف.

فمن الأولى بإلقاء السؤال ومن المنتدب لكسر جدار  
الصمت حول حيثيات النكران؟

إن الشعراء يتخاصمون حول قوالب الشعر ويتخالفون  
في أمر تطويرها، ولكنهم وهم يتخاصمون ويتخالفون  
لا يخرجون من دائرة الشعر لأنهم يتنازعون موضوعهم داخل  
قلعة موضوعهم. وكلما الأمر مع النقد فهم يتجادلون بساط  
الأصلح من داخل سياق النقد الذي هو الطوق الحاضن  
للأدب بما فيه الشعر. فهو لأدب وأولئك يبحثون في حيثيات  
الإقرار: إقرار القالب المختار من خلال نفي القالب المرفوض.

خطاب الإنكار غير خطاب الإقرار. ولما كان الذي  
بينهما إنما يمس طرق استخدام الإنسان لصياغة الخطاب،  
ويمس مسيل تأثر الإنسان بأدوات الإبلاغ وتأثير أدوات  
الإبلاغ في أساسياته الذهنية كان اللغوي هو المطالب بإلقاء  
السؤال لم بتقديم المأخذ المعرفية الكفيلة بالإجابة عنه.  
واللغوي الذي نتميه هنا وبمينا هو اللغوي المهموم بقضايا

إن بين رفض الإقرار بضرورة ما يقع ورفض قبول ما هو  
واقع مسافة ذهنية شاسعة، ولكنها من المسافات التي تتمكن  
آليات الثقافة الجماعية من اختصارها فتغدو عند بعض الناس  
كأنها خطوة يسيرة، بينما تظل عند عاهتهم كأنها غير ذات  
معنى، ولذلك يستوى لديهم التسليم بحوث الظواهر والقول  
بضرورة حدوثها.

إن سؤالا يحوط، إذن، بالآليات إنتاج الرفض، لاسمها  
وهو الرفض بالمقايضة وليس رفضا بالأصل، وهذه المقايضة  
تترادى لكل ناظر حينما يلمح أضرب الخطاب المنسوج  
على تطور الشعر فيلقاه حاملا بين حثياته ثلاثة متلازمة  
الأركان سواء أجمعت بوعي صريح أم تسلمت بين طيات  
التضمن: الشعر كما كان والشعر كما هو الآن، والشعر  
كما يجب أن يكون.

هي ثلاثة، إذا اعتبرنا مقاسم الزمن، قلنا إنها فيزيائية،  
وإذا اعتبرنا علاقة الذات بالوجود قلنا إنها ثلاثية أنطولوجية.  
فسؤالنا يحصي بأدوات الكشف المسقط على بناء الحد  
كيف يستوى معماره في الثقافة الجمعية المحتشدة، وكيف  
تتراصف لبنات الجدار النفسي فتتشع هشاشة ذهنية متلبدة  
تجذب فرحة إلقاء السؤال من الذات الشاعرة إلى الذات  
المنفصلة بالشعر.

هو - في كلمة - سؤال مضاد لأنه يقتنع البؤرة  
التكوينية فيحوسل بالاستقراء المساعد على التمليل، ولأنه  
يشرب إلى الإخصاب المعرفي بتحريك سواكن السائد وكلف  
الحجارة فيما ركد من ماء الثقافة فيتحول إلى سؤال  
استشرافي بالمعج بالاجراء حقيقة ما هو واقع قبل أن يحصي  
ما هو آكل.

ودونما سطو على مملكة المعارف المخلفة للبحث  
الجمالي، وفي غير إجحاف بحقوق الأدب والنقد وما إليها  
من شعر من ثمر مرسل وغير مرسل، من اليسر علينا الآن أن  
ننصب كيف ولجنا إلى حلبة البحث في آليات الإدراك  
بالمقصد الأشمل، وأن نبين لم جملنا سؤال الشعر ذا حظوة  
مرموقة بين أسئلة الإنسان العربي: فها هو يهاجر بنا إلى أقاليم  
يراهم الحس الجمعي متناحية ويحط بنا في المراض التي يخيل

حقائق الفن القولي، وإذا كان منهم كثيرون قصروا جهدهم على الفردى من الشعر العربي، وكثيرون آخرون وقفوا مهمهم على الفردى وعلى النوعى معاً، فقد كانت منهم طائفة اختزعت حدود الدائرتين فبحثت فى الكلى وجاز لها أن تتكلم عن «الشعر» بكل الاستغراق الذى يستوجه التعريف.

وكانت محطات. برز فيها أعلام رواد يتحدثون أولئك وأنت تقلب مدوناتهم فينتقلون بك فى تيسر باهر بين الفردى من الشعر والنوعى منه والكلى فيه. ولكن تفاوتت الدرجات بينهم فيما هو وحى غامض بالفروق أو هو وعى صريح، فإتهم - فى هذه الخامة اللغوية وفى هذا الانكشاف الإدراكي - وردوا حياض منهل إنسانى حامل واجترحوها مجالِب سائلة واحدة: للباحظ بينهم فضل سبق والتأسيس، ولابن طباطبغا فضل فحجير المفاهيم، ولابن سينا استراح الملكة قولاً للشعر وقولاً فيه، ولابن رشد القوة التى تكسر حواجز الشكافات، ولابن خلدون ما ليس لغيره فى حدة النظر مع سكبنة المزاج واتزان المعرفة، ولحازم عنف الترتيب القاطع وسطوة اختصار المجرّدات.

كلهم قالوا فى الشعر قولاً: الشعر كما هو عند العرب من خلال ماهية الشعر كما هو وكما هى عند غير العرب وكما هما - قبل العرب وغير العرب - عند الإنسان. وليس المقام للتفصيل ولا هو للإشادة بجهود البعض دون الآخرين، ولكن الإنصاف يقتضى أن نشير إلى أن من الأبحاث العربية ما كان نافذة تسلل منها أصحابها إلى هذه الزاوية الضيقة التى نصوب نحوها إبرة الحقن: وكانت الريادة الزمنية لشكري محمد عبيد، ثم جاء بالتجاوز النوعى جابر عصفور فى مصنفه (مفهوم الشعر: دراسة فى التراث النقدي) ١٩٧٨، وتوالى الجهد مع إنجاز ألفت كمال الروي (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد) ١٩٨٤، وإنجاز حمادى محمود (فى نظرية الأدب عند العرب) ١٩٩٠ الذى يستوفى فيه مشروعه السابق (التفكير البلاغى عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس) ١٩٨١، وقد حرص على تنبيه القارئ بأنه «مشروع قراءة فضاء مشروعاً متميزاً».

اللغة من خلال قضايا الإبداع باللغة. هو ذاك للسكون بهاجس الأداة الكلامية من حيث هى بناء ووظيفة فى آن ومن حيث هى استراتيجية تواصلية، وخطاب يتخذى برموده، ثم من حيث هى آليات دلالية، ثم - أو فى الوقت نفسه - أداة سيميائية متفصمة فى حوض واسع من القرنين ذات الإنفاذة.

بكل تلك الأدوات ومن موقع التزود بنتاج كل تلك المراصد يتهيأ للغوى لطرق بيت الشعر من باه الخلفى: كيف تتشكل حيثيات الإنكار عند من ينكرون صيرورة الفن مع جداول الزمن. والغوى، إذ توكل إليه مهمة السؤال، يحمل بمغامره وزراً محدداً هو وزر شلوك السؤال. ولكن ما لديه من أفق بفاير ألق الناقد يؤهله لإعجاز عملية التجاوز النسوية بدءاً إليه، وذلك بأن يتحول الإشكال على يديه سلماً درجاته هى درجات الشرقى نحو الظاهرة؛ نعى أنه يتجر الخطى نفسها مع اللغة عند دراستها؛ يبدأ بالإنجاز الفردى وهو كلام الأفراد، ويتشقل إلى النسق النوعى وهو لسان الجماعة، ويرتقى إلى الظاهرة الكلية التى هى خصائص اللغة الطبيعية.

فالغوى مسؤول بنفسه وبمفرده عن معالجة الظاهرة الشعرية من هذا الباب الدقيق الذى هو باب مقايستها بالظاهرة اللغوية اعتماداً على مناضد الارتقاء من الفردى إلى النوعى إلى الكلى. هو هذا البحث فى المفاسل الرأسية استكشافاً لأنفاق الاتصال بين الخاص والعام أولاً، ثم بين خاص الخاص والعام المطلق الذى هو الكلى.

عنئذ، يتضح المشروع من أحد جوابه: أن يكون البحث فى الشعر بحثاً فى الكليات.

ليس ابتداعاً أن يبحث فى كليات الظاهرة اللغوية، وليس ترفا أن يبحث فى كليات الظاهرة الشعرية، ولكن الذى حقه أن يستقل ببلاته هو أن نحول البحث فى علاقة الشعرى بالسانى إلى بحث فى الكليات.

من قبل، بحث الأجداد فى الشعر فاستجطوا - بما توفرت عليه معارفهم - بعضها من حقائقهم فأخرجوها ضمن

ضغط وعيه الرياضى الكاسح - قد رام إنجاز ما سبق له أن صنعه بالشمع العربى كما وصل إليه ١٢!

ولكن، لتسارع بالقول إننا تلقى السؤال من دائرة الموقف النقدى لا من دائرة علم العروض، لأن همتنا أدبى فكرى ثقافى إذ بحث فى مفسرات الرض بغية تثبيت قواعد القبول، وتتطامى لإجلاء النقض لإيضاح غياب الإقرار، ونعالج الزمن الشعرى المضاد لإثبات الزمن الشعرى الأساس. فما نشده هو - إن جاز الجمع والضم - «علم عروض نقدي»، أو هو أجرومية للتواصل من خلال نظامية للعلاقة.

وبناء على كل ما سبق، يتأكد لدينا أننا فى حيز دقيق جداً هو بالتمحيص نقطة تقاطع وظيفة اللغوى مع وظيفة الناقد. ولاشك أن الإيجاز يقتضى نفساً طويلاً، ويقتضى تضامراً جهود الباحثين، وهو فى كل الأحوال مغامرة منهجية، إذا تبين أنها مأمونة عاد فالتضام على النقد أساساً، وإذا تبين أنها مجازفة لم تستوف شروط السلامة فإن النقد غير مطالب بأداء ضربهتها.

وفى المستهل لاهرب من الإفضاء بقاعدة العمل الأساسية التى تتحرك داخل فضائها وتسوقها فى قالب الحقيقة العامة التى هى عندنا بديهية فى ذاتها ولكنها تبدو خلافية فى الظن الشائع، ومورد أهميتها هنا أنها كثيراً ما تستنفر الموقف الرضى فتكون كالسبب المباشر فى إنكار الجمهور تطور قوالب الشعر بحسب تطور العصور الثقافية.

هذه الحقيقة التى تقوم مقام المرجعية المولدة هى نسبة الدائقة الشعرية وهى - فى حد سياتها الدائى وكما نراها - نسبية محكومة بنسبية الدائقة الفنية مطلقاً. إنها نسبية بالاختلاف لأنها تتغير من ثقافة إلى ثقافة أخرى ومن هذه إلى سائر الثقافات؛ وهى أيضاً نسبية بالزمن لأنك داخل المجموعة الثقافية الواحدة تلاحظ تبدلاً فى الدائقة الفنية من عصر إلى آخر وربما من حقبة داخل العصر الواحد إلى حقبة أخرى. والنسبية التى تخضنا فى سياقاتها المنهجى الذى نحن بصدده هى هذه. نعتى النسبية المحكومة بمقياس الزمن باعتبارها أحد تجليات النسبية المطلقة.

إن مسألة الشعر - بمجرد النفاذ إليها من خفقات الإقرار والإنكار - تتحول إلى مشروع منهجى بكل ما فى اللفظ من مواصفات الاصطلاح. ولكل مشروع بحثى خلية مركزية هى نواته التوليدية التى منها يفيض الفاض وبه تركز الإضافات؛ أفلا يهتد بنا أن نستكشف النواميس المحددة لتطور قوالب الشعر فنستخرج النظامية الجديدة التى يتأسس عليها قالب القصيدة الحديثة. هذه النظامية التى ترفضها الدائقة السالفة، أو لنقل - على وجه التحصر - هذه النظامية التى نغدو سبباً فى تولد خطاب الإنكار ذاك الذى يصادر على رفض الدائقة لها.

إن الذى نعتيه بنظامية القصيدة الحديثة ينصب على أنساقها التركيبية؛ أى على نحويتها السباقية وللقامية فى الوقت نفسه، ولكن الذى نجتهد فى ابتداعه على أسسه المنهجية لا يخص «نحوية» القصيدة الجديدة فى ذاتها وللتائها، وإنما يرتبط بمقياس مخالفة؛ أى بمقياس الفارق حيال مرجعين؛ مرجع القصيدة السابقة، ومرجع الدائقة الشعرية المتحركة.

لنقل متمعلين اجتلاب اللفظ الدخيل بقصد تحقيق الوعر ذهنى المنشط للإدراك المطابق صبر اشتقاق الدلول عن عرقية الدال، لم لا نتصور استنباط «جراساتولوجيا» للشعر الحديث ١٢!

أو لنقل - متوسلين بإحياء المصطلح النحوى بمد تعديل مقصده السباقى - لم لا نبحث عن أجرومية لهذه القصيدة الجديدة، ولكن باعتماد آليات الزمن المضاد، أى آليات الزمن الرافض لقانون الزمن !

لم لا نقوم بما قام به ابن أجروم عندما اعصر من نحو سيوبه نسقا تصنيفياً لأبواب النحو العربى أقامه على مقياس الوصف فجمع فيه بين المتجانسات وتخطى فيه حواجز المتخالفات ١٢!

أو لم لا نتساءل عما كان بإمكان الخليل أن يفعله لو قدر له أن عاش عصر القصيدة الجنبية، وأنه - بدافع التنظيم اللغوى، ويحافظ جمع الهوامل فى أساق شوامل، ونحت



ألم نستند - ونحن المجموعة الثقافية واللغوية والحضارية الواحدة - إلى قيم غالية متنوعة؛ إذ من ينكر تميز الأقطاب الموسيقية بين نظم حجازي وإيقاع خطيحي ولحن مغربي وفن مألوف، أنلسي وطرب شامي وأنغام يسوقها وادي النيل.

واليوم، ألا نرى إلى نفسنا كيف تطبعت ذوائقنا الفنية منذ انتشر التراسل الموسيقي العربي؛ من كان يستنكر بالأمس نفما أصبح اليوم يستلذه، وما كان بالأمس نشازاً ترمز عنه آذان أهل هذا القطر العربي أمسى اليوم تطرباً يستلذون به ويستعدون.

والأمر مطواع كالنفس في انصياعها.

وستكون المسألة أكثر بداهة لو استذكرنا ما كان عليه الفنون الموسيقي في حضارتنا منذ القرون الخوالي أيام زرياب أو أبي الفرج، وكيف لنا به في أيامنا لإيقاعاً ونفماً أو عرفاً وتقصيداً، وهل نسي أنهم كانوا على مسافة كبرى في تبدل الأذواق الطرية عما كان عليه قبلهم هذه الصحراء.

ثم ما لنا ننسى ما طرأ على ذوقنا الموسيقي - نحن العرب جميعاً - منذ تطفب عباقرة للموسيقى العربية المعاصرة فمزجوا ألحانهم بإيقاعات ونغمات استوحوها من الموسيقى المالكية، أفلم يكن ذلك مدخلاً جيداً للاستعناس بلذات موسيقية مغايرة لما كانت أجيال كاملة تألفه، ومدخلاً جيداً لاكتشاف أصوات آلات جديدة وثرية وغير وثرية. ومن كان يجرؤ منذ أربعة عقود على الحديث عن تنهون وسفونيه الخامسة حتى جاء من حقن بها لحناً من أبحانه التي تشد إليها النوق الموسيقي العربي تشدداً.

وهل من مبدع يقرض الشعر لم هل من ناقد يقول في الأدب قولاً لم يسبق له أن جمعه ظروف ماء على أرض ماء، في رقعة ماء، بقطعة موسيقى من أقاليم الأرض أو من أقاليم الأنواق - زنجية أو مكسيكية أو صينية أو من أذغال الأمازون - فسمعها وأعاد، ثم كرم وأصفى حتى ألف واستطاب، ثم أذن لم عشق اللحن وادى له، حتى تراه يهيج بمن يصفى منه فلا يندى إصباحاً من أول سماح.

كلنا نفهم بملامسة التجربة الحية ما يعنيه الفلاسفة وعلماء النفس بقولهم: «العادة طبيعة ثانية»، لأن المألوفة

إن أول بواحت نكران القلب الشعري الجديد وأول حوافز الإصرار النقضي هو الغفلة عن هذه الحقيقة المطلقة، حقيقة تغير الذائقة الفنية على التشريح، وهي مطلقة لأنها غير مقيدة بالمكان من حيث انطباقها على الظافات بعضها حيال بعض، وغير مقيدة بالزمان لأنها كما أسلفنا تصطف على الأزمنة المتعاقبة داخل سياق الثقافة الواحدة.

ولو رمنا الحجاج لنقله على كل تفكير لجوج بشأن الطواهر الحضارية الإنسانية عامة لقلنا: كيف لا نقر نحن أبناء أمة العرب بتطور الذائقة الفنية - سواء في نطاق الفن عموماً أو في نطاق الفن القولي على الخصوص - والحال أن في تاريخ الشعر العربي القديم نفسه أمارات السباب من طور ذوقنا إلى آخر. ويكفي للشاهد لا للإخراج أن نقرن فقط ما حصل على مدى ثلاثة قرون هي القرن الأول قبل الإسلام والقرنان الأول والثاني من عهده:

فمن مملكات الشعر الجاهلي إلى شعر الفزل في الحجاز إلى شعراء العهد الأموي إلى المولدين في مطلع العهد العباسي؛ ليس الأمر مجرد تغير في المواضع المطروقة والأخراض المتناولة وإنما التطور أهد مدى في أعماق الذائقة الشعرية أساساً، ولكننا نحن الآن بعد ثلاثة عشر قرناً قد لا نقدر معنى التغير في مستوى الذائقة المتغيرة. فمن تلقى كل تلك الأشعار فنقيم بينها وبينها علاقة مباشرة تتخطى فوارق الزمن فإذا بنا نقرب بينها أكثر مما كان بينها من اقتراب فعلي. نحن نقرب بينها لأنها في ضوء المسافة الثقافية، وبالتالي في ضوء تبدلات الذائقة، تقع جميعاً على مسافة منا تكاد تكون واحدة لاعتدائنا عنها في الزمن، ولكنها تتباعد كثيراً فيما بينها. ولو انتقلنا في الزمن الإحصائي نحوها لأدركنا تباعدنا، ويكفي أن نقرن ما لدينا اليوم من أية ظاهرة أدبية عما كانت عليه منذ نصف قرن، فما بالك بالقرن الكامل والقرنين ثم بالثلاثة. ما عسى أن يرد به المتكرون لتطور الذائقة الفنية، والحال أن التبدل اليوم يمكن أن تسترأى آثاره لا من جيل إلى آخر وإنما بين عقد من السنين وعقد آخر في عمر الجيل الثقافي الواحد.

أفلا ننظر إلى الموسيقى على سبيل المثال؛ ألم يطرأ تغير متدرج في ذائقتنا الموسيقية داخل النغم العربي الواحد، بل

أو مترسخة بالوراثة التكوينية فلا تكون عندئذ إلا سلبية الأعراف.

إن هذا الوهم الخادع هو الذى يدفع عامة الناس إلى أن يعتقدوا أن الذائقة الفنية مفارقة ليمدى المكان والزمان، فلا هى مرتبة بهذا ولا هى متحدة بذلك، فيظنون أنها مطلقة.

إن اصطباغ الثقافى فى نفس الإنسان بصيغة الطبيعى قضية مطردة ومتواترة بل كأنها من أساغ الكيان الاجتماعى للإنسان، أليس شائعاً بل مستقراً عن الناس - تحت وقع هذه الرؤية بين الحقيقة والوهم الخادع - بأن اللغة ظاهرة وراثية يتناولها الآباء بأنواعهم بعد أن ورثوها عن الأجداد؟

ليس من المسور البتة، الاستدلال على انتفاء كل مقوم وراثى فى مسألة اللغة، وعلى إثبات أنها اكتسابية مطلقاً، وهذا خطاب قد فرغ العلم منه ويمكن تقديمه لأمة شريفة من شرائع المهتمين بالأدب أو بغير الأدب. ولكن الإشكال الدقيق هو كشف أسرار التلاشى الذى يحصل فى ذهن الإنسان لتجعل الشقائى فى ذهنه طبيعياً، أو يجعل الطبيعى ثقافياً، وعند الشاهد ما ينشأ بين كل فرد واسمه الذى اختاره له أبواه منذ ولادته علماً عليه وميسماً، ألا ترى إلى التفاضل الجمالى كيف يفرس فى ذهن الإنسان القناعة بأن اسمه لم يخلق إلا له وأنه لم يخلق إلا لذلك الاسم.

فى أمر الشعر لدينا، وفى مدى الإقرار بسلطة الزمن عليه وعلى ذائقتنا الجمالية معه، ليس أدل على ارتداد حركة التاريخ وعلى انعطاف الزمن المضاد على «الزمن الأساس» من انزياحية الرعى النقدي - نعتى «أناكرونيته» - التى هى لحظة الانفصال بين الزمن الطبيعى والزمن الاعتبارى، حينما تنفجر شظاياه بين الفنية والأخرى، ولو ابتدشنا شاعداً بالغ الإيمان والدلالة لتدخلناه من هذا الاهتمام العربى المفاجئ الخاص بكتاب الباحثة الفرنسية سوزان برنار حول «قصيدة النثر من بودلير إلى أليان» وهو أطروحتها التى أنجزتها منذ زمن، فقد اثبتت فجأة وصي جديد فى مختلف المحافل النقدية العربية بهذه الرسالة، ظهرت لها ترجمة مجتزة قام بها زهير مجيد مفامس وزايجها على جواد طاهر (بنفاد - ١٩٩٣). وانكب على إنجاز ترجمة مستوفية لها محمد المصرى، وسأحاول

بداية طريق التطبع، والتطبع بحث جديد عن فوق جديد فى ظل عيار جديد، ومن استمضى عليه قانون التطبع سارع إلى الإنكار.

ومن ختمية الإنكار نفسها تقوم فى عصرنا مواقف جيل الكهول من الأغنية الجديدة، تلك التى يصطلحون عليها - تجرعها وغمزوا - بالأغنية الشبابية، والأمر فى هذا المقام أبلىغ خطراً فى جحود فعل الزمن على الذوائق.

إن القضية فى صميمها تغير على مستويين: مستوى الإيقاع الذى اكتسحه البرجسة الآلية ومستوى التقبل بفعل حضور تقنيات الصورة ولا سيما مع الغناء الاستعراضى حيث تتضائل إلى حد الانهيار الحاسة السمعية والحاسة البصرية، فتمسح كل مراسم الذائقة الموسيقية الموروثة لتحل محلها منظومة جديدة من آليات التقبل وتمسكات الاستجابة.

إن التبدل يعترى كل الظواهر الفنية فيأتى على كل الذائقات الشعرية، ألا ننظر إلى مقاييس الجمال فى ذاته، نعتى جمال الخلقة الأدبية: كيف حملها لنا موروثنا الحضارى وكيف هى لدينا الآن سواء أكانت متصلة بالمرأة أم بالرجل!

أما لو خرجنا من إطار حضارتنا العربية وعن مرجعياتها الثقافية فسنصادف من الأدلة ما يجعل به كل متروك فى الإقرار بناموس التبدل، فهنا تأملنا الظاهرة من خلال فن النحت، وفن الرسم، وفن التمثيل المسرحى، وذلك فى الخططين الزمنيين: من ثقافة لأخرى فى الزمن الواحد، ومن عصر لآخر فى الثقافة الواحدة. بل لاضرب من المواصلات: الفن الواحد من ثقافة ما فى زمن، إلى ثقافة أخرى وفى زمن آخر.

لعل أصل المعضلة فى خفلة الإنسان عن نسبية الذائقة الفنية كامن فى تلك الثنائية المعجبية التى ينسأها الناس أو يتغافلون عنها، وهى ثنائية للمقوم الطبيعى حيال المقوم الثقافى فى كل قيمة جمالية. فالوهم الخادع يخيل إلينا أن المعايير الفنية المولدة للقيم الجمالية والضابطة للذائقة المتحددة بالإحساس والاستشعار، كلها تخضع إلى ما هو لصيق بالطبع، فهى بالتالى متصلة فى الذات كأنها محاطة لخلقتها

الجنة من خلال التشهير بانتحال الشعر وانتحال النقد؟ بيان عندنا في هذا المقام الذي نفاخر فيه بالبحث في الآليات اللغوية المحركة للمواقف النقدية ذات المرمى الاعتراضى أكثر من اهتمامنا فيه بالمقولات السجالية ذاتها. فنحن مع الشعر كأننا على نوال مارسيل بروس في رواية تاريخية تحكى قصة ذائقنا الفنية (بهذا عن الزمن النقدي الضائع).

إن النتيجة الطبيعية لقانون تطور الذائقة الشعرية تتمثل في التبدل الطارئ على العمود الفقري لماهية الشعر كما اطرد في أحاسيس الثقافة العربية، ومعلوم أن الإيقاع هو لباب ذلك العمود، فيه نسخه ومنه رواه، إذ على أصمته يشيد المعمار الشعرى بأكمله. ولابد لنا أن نستذكر في هذا الباب بالتحديد طابع الألسنة البشرية والفروق الفاصلة بين تلك الطابع، وما يترتب على تلك الفروق من اختلاف أنساع الشعر من أمة لأخرى ومن ثقافة لأخرى بحسب ارتباط شعرية الشعر بجمالية اللغة.

ونريد في هذا المنعرج من البحث والتقصى أن ندلى برأى نسوقه للإساحا على أن يولي حقه في غير هذا السياق، وهو أن الظواهر المتقاربة بين اللغة والإبداع باللغة على ضروب، من بينها ظواهر لا تدل في باب الكليات اللسانية إلا بحقيقتها العامة لا بخصوصياتها النوعية؛ فما هو كلى - لأنه عام يشمل الألسنة الطيبية كافة - هو مبدأ النظامية في قول الشعر، تلك التي تتطلب شروطا محددة لتحصيل التنازع بين اللحمة والسدى في الأداء الإبداعي تتجاوز شروط النظامية التي تألف بها الأداء الإبداعي والتي هي مشروطة بالأصوات والصرف والنحو اعتبارا لقوانين اختلاف الحروف والكلمات فالجمل.

أما المادة الأولى التي تتكون منها اللحمة ويتكون منها السدى، فأمر مختلف باختلاف طابع الألسنة، إنما في فن الشعر - من موقع الرصد للمعالي على النوعي والمتسامي نحو الكلى - كأننا مع فن الرسم: الإبداع متأث بصرف النظر عن طبيعة الجسد المرسوم عليه أوقا كان أم خشبا أم معدنا أم قماشاً أم طلاء على الجدار، وبصرف النظر عن مكونات الأصباغ أمائية هي أم زيتية أم كيميائية أم هي قطعة من الكلس أم قلم من الرصاص.

بعض المؤسسات الثقافية النج على المتوال، فضلا عن المقالات والأبحاث التي رجع فيها أصحابها إلى هذا المصير المهم من مصادر التاريخ لمحركة التجديد الشعرى في الغرب وعند الشعراء العرب.

ومن أطرف ما نستشهد به عن التشظى الذي ينال وعينا النقدي في «أناكرونية» عجيبة التصدى المباشر لنفس من تربع على منصة التجديد الشعرى حتى غدا رمزا لذاته وهو على أحمد سعيد. وربما يكون كتاب كاظم جهاد صورة دالة على ذلك، فقد صدر كتابه (أدونيس متحلا) في طبعته الأولى سنة ١٩٩١ (أفريقيا الشرق - الدار البيضاء) ثم أعاد نشره بعد سنتين (مديولى - القاهرة) وعنوانه (أدونيس متحلا: دراسة في الاستعواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو الناص؟).

ولسنا كالفن هنا على الوجه النقدي من القضية، وإنما نهتم بمكونات الخطاب النقدي من حيث هو خطاب فكري ثقافي يروج ويؤثر، ومن حيث هو منهج يستند إلى مرجعيات ثم يحكم الذائقة.

يقول كاظم جهاد في مستهل الطبعة الثانية:

حرصت في هذه الطبعة على الإفادة مما قيل أو كتب في الطبعة السابقة سلبا أو إيجابا. لطفت أولا لهجة الكتاب، وهذه هي الأمنية التي عبر عنها أدباء ونقاد عرب عديدون ممن أكن لهم الاحترام وأقر لأهلهم بالموضوعية. هكذا يتحول الكتاب في هذه الطبعة من مقال سجالي إلى بحث نقدي. الآن يجد القارئ أسامه وثائق وتساؤلات، ولن يفعل اعتدال لهجة في رأى سوى أن يشدد السؤال المطروح على شعر أدونيس وكتابته؛ لقد ذهب الهجوم ونقلت الشواهد، فما سيفعل بها المناهضون ضد تهمة الانتحال الموجهة للشاعر توثيقا؟

وإذا بنا من جديد - ودون قصد من منشئ البحث في الانتحال - وجها لوجه أمام أنموذج من خطاب الإنكار: أمر إنكار الجنة من خلال إنكار ادعاء الجنة، أم هو إنكار انتحال

وهل نحن في حاجة إلى استقرار الشواهد على خصوصية هذه الفاعلية الدنيوية المتحركة، فقد لا نضيف جديدا لو رجعنا من جديد على نسقية البناء الكامل داخل البيت الشعري نحوها ودلائها، ولكن لن ننسى أن الأعراف قد أجازت لتلقي الشعر العربي أن يقتطع البيت يستشهد به، والأيات للفرقة بجمعها المستشهد مستعلا بها على ما يريد، ومؤلفو اختراعات يسوون من نتائجها وحده كأنها متعاسكة منذ النشأة، بل أباحت الأعراف أن تأتي سيده الغناء لقصيدتين من قصائد لإبراهيم ناجي سواهما على البحر الواحد والثقافية الواحدة فتقتطع من هذه أبياتا وأبياتا من الأخرى وتؤلف منهما قصيدة تطعها اسم إحداها ثم تؤذيها فلا يعرف جمهور الناس من أسر الشعر إلا أنه قصيدة «الأطلال».

ولكن الأصح دلالة والأبلغ استدلالا هو أن شعرية الاستكمال هذه تبسدي - ضمن ما تبسدي - تعاملا خاصا مع قوانين التواصل اللغوي والشعري كما هي سائدة على مستوى الكليات اللسانية، فالشعر النسقي فيه ما يناقض قانون التوقع واللاتوقع ذلك الذي يفترض أن درجة التأثير تزداد كلما كان المتلقي غير منتظ لما يظهر في سلسلة الخطاب، سواء منه الأدائي الإبلاغي أو الفني الإبداعي، ومنها جاءت فكرة المفاجأة، وفكرة خيبة الانتظار في معناها الأسلوبى المرتبط بالمدلول، ومنها قامت ثنائية التوقع واللاتوقع.

والأمر في مجمله يرجع إلى النظرية الوظيفية في اللسانيات العامة، فلقد تحدت بأن الشحنة الإخبارية عند التواصل اللغوي تقاس بمدى المعلوماتية فيه، ويقصد بها مدى جهل السامع بمضمون خبرها أو مدى علمه بذلك، وبناء عليه يقال إن الكلام يفقد على التشريح علة وجوده كلما جنت الشحنة الإخبارية نحو الصفر.

فإذا رجعنا إلى قضية الشعر النسقي، نذكرنا كيف أن من قرآن إبداع الشاعر فيه أن يركب الأبيات فتكون بنتها النحوية ومن رواها بنتها الدلالية موحية للسامع بغواتها قبل أن تلفظ خواتمها، فيتمحل حلس المتلقي بما يمكن أن

والأمر في الشعر كالأمر في الرسم؛ كلاهما نظير صناعة التسج: يبدع فيه المبدعون في الرداء وفي اللحاف وفي الأزياء كما في السجاد، ويبدع المبدع أن كان المحترم عليه صوغا أو قننا أو وبرا أو أياغا صناعية مركبة.

إننا إذ نصوغ رأينا فإنما نستند - من حيث المرجعيات الأولية لأخير - إلى الحسم الذي فصلت فيه النظرية اللسانية أمر اختلاف الطاقة الإبداعية الشعرية مما نعلمه الآن في ضوء علاقة اللغة والأدب في ضوء نموذج اللسانيات الدنيوية.

إن هناك في كل لغة ضريمن من المراحل التي يقتضيها تطور الدائقة الفنية: الأولى قد تصطلح عليها بالمراحل النشوئية، والثانية قد نسميها المراحل الانسلاخية بالمعنى «الميتامورفوزي» الذي يتناوله علماء الأحياء.

فهل لنا أن نغامر باستشراف المراحل التطورية الكبرى التي فرضت نفسها على الشعر العربي بصرف النظر عن مدى تغلغلها في مسام الدائقة العربية كليا أو جزئيا. وبما أن الإيقاع هو العمود الفقري لمعمار الشعر، فهل لنا أن نرصد الأطوار الإيقاعية المولدة لتحيزات تبدل تلك الدائقة الشعرية على وجه التدقيق؟

سنقول إن الأطوار الإيقاعية ثلاثة تتحدد فيما بينها بمفترقين هما الضابطان للحقتين انسلخيتين بذلك المعنى الذي يصور به علماء الأحياء أطوار نمو الكائنات الحية: بعضها يستكملها بعد الإنجاب وقبل الولادة وبعضها الآخر تمتد معه إلى زمن ما بعد الولادة. فأما الطور الإيقاعي الأول فكان قائما على شعرية البيت، وأما الطور الثاني فقام على شعرية المقاميل والثالث على شعرية الصورة.

إن القصيدة العمودية، إذ تتحرك بفعل شعرية البيت، تكون متضمنة آلية البناء الكامل، أو هكذا - على أقل التقديرات - يفترض فيها أن تكون، فيمجرد انطلاق الإفضاء الشعري ينغمر السامع أو القارئ في الآلية الدنيوية والتفسي التي يجمله متحفزا للإسهام في إتمام البناء، هي شعرية الاستكمال تسيطر على عالمه الأدبي كي يستوفي حق الشعر.

(الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث) - ١٩٩٤ -  
انتقالاً نوعياً دل على أن الباحثة قد وعت ما جاءت به  
السيات من روافد في المضمون وفي المنهج.

وعلى ذلك سيُتأسس الوعي الجديد بالانسلاخات  
الطارئة على جسد الشعر.

إن التحول من شعرة القريض النسقي إلى شعيرة  
مخالفة، تنهي على إلتحاق التفعيلة أو تنهي على إلتحاق  
الصورة، هو خروج من فضاء الشعر من حيث هو تضييل إلى  
فضاء الشعر بوصفه خيالاً، نعم إن البحور - التي هي أوزان  
نسقية - لسابقة في الزمن العربي لأية قصيدة موزونة  
يسمىها؛ فالتقاليد المهيأة لإدراك الشعيرة جاهر سلفاً وهو  
الذي يتولى عملية التوجيه النفسي، بينما ينسرح الدهن  
المتقبل للقصيدة الجديدة السراخا يحول استقبال الشعر إلى  
فضاء من الغيال الحر.

مع الشعر النسقي تنشأ اللغة ذات القوة الجاذبة.

ومع الشعر غير النسقي تنشأ اللغة ذات القوة الدافعة.

وقد يسوغ لنا أن نقرأ من بعد، بواسطة المجهز المكبر  
ذي الخدمات العالية، تاريخ قلب الآداب على مستوى الوعي  
الإنساني الشامل فنرى أن الشعر قد كان في كل الثقافات  
تركيباً يقيّد اللغة بينما كان الشعر على مدى الأيام حراً طليقاً.  
ثم إن الشعر، من حيث هو إلتحاق، تتشاكل فيه الآداب العالية  
ما انفك يتوغل حتى لنحشر في قوالب نظامية فتقيد بفعل  
ما يصرف بالأجناس الأدبية، وأصبحت منظومة الأجناس  
كالأجروميّات العرضية التي تحكم الشعر وتحد من انفلاته  
حتى لكأنها مراسم نسقية، وما مثقال فلاديمير بروب مع  
(مورفولوجية الخرافة) كما ترجمه إبراهيم الخطيب -  
١٩٨٦ - أو (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) كما ترجمه  
أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر - ١٩٨٩ - إلا دليل  
على دخول العقل الناقد بالشعر عهداً جديداً من استنباط  
الأجروميّات الباطنة. وعلى منواله تقسم ما أنجزه زين بوث  
منذ ١٩٦١ وترجمه أحمد خليل عردات على الغامدي سنة  
١٩٩٤ بعنوان (بلاغة الفن القصصي)، وكذلك كتاب

يرد في نهاية البيت سمة دالة على فحولة في القريض  
تطابقت مع خصوبة في الذائقة الشعرية لدى المتلقي، والحال  
أن ذلك هو عين الدليل على انحلال العلاقة الإخبارية نحو  
درجة الصبر. ولكن نسقية الإبداع هنا مبنية على مناقضة  
قانون التوقع والالتوقع، كما أسلفنا.

من عميق هذه الأسرار سينشأ الانسلاخ الأول الذي  
هو انكساره في معمار الشعر كما توافد على الذائقة العربية  
من سلاله القرون المواضي؛ مع الشعر الحديث مستيق شعيرة  
جديدة هي شعيرة المفاصل التي تتكئ على ما تولده التفعيلة  
من منظومة إلتحاقية مغايرة. ومع التفعيلة ستكون بحضرة البناء  
الناقص إذا ما استكملنا إلى الذائقة القائمة في خلفياتنا  
الدنيوية والنفسية، وستكون الشعيرة شعيرة مناقضة؛ تبحث عما  
يخار المنتظر المألوف من حيث تدرك سلفاً أن المنتظر المألوف  
سينيب.

ثم سينشأ الانسلاخ الثاني محدثاً الانكسار الكبير  
في معمار الشعر، وذلك مع القصيدة الجديدة، وإذ بشعيرة  
الصورة تقوم بديلاً معاروضاً يستند على البناء المتراقد، وإذا بنا  
بحضرة شعيرة جديدة هي شعيرة المحايلة بكل حيثياتها  
التفصيلية.

ودون الوعي بهذه التحولات الطارئة في أعمالق الشعيرة  
العربية، وما ينجم عنها من تهيج جديد يغير على الملل  
والتشريح مكونات الذائقة العربية، لن ندرك مفصلات الإنكار  
التي تلبد سجواً فتحوّل بين الوعي الأدبي والوعي النقدي،  
وتعزل انتساب الإحساس بفعل الزمن وسلطة التاريخ.

إننا أمام وضع جديد يقتضي استحداث آله معرفية  
جديدة لدروس الصورة ولتحليل مفهوم الصورة، فالتراكم  
الكيفي مجتمع لدينا في مخزونا الزمان، فيه محطات بارزة:  
(الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي) لجابر  
عصفور - ١٩٧٤ - كانت تأسيساً مهماً على درب الاستثمار  
المنهجي المتضافر، وتنامي الجهد عربياً، وكانت (مقدمة  
لدراسة الصورة الفنية) - ١٩٨١ - (وتطور الصورة الفنية في  
الشعر العربي الحديث) - ١٩٨٣ - لتعيم الباني استثماراً  
مكتملاً، ثم تغير النسق وكان عمل بشري موسمي صالح

جورار جنيت (خطاب الحكاية: بحث في المنهج) - ١٩٧٢  
- وقد ترجمة بشكل انتقائي محمد معتمد وعمر حلي  
وعبد الجليل الأزدى ١٩٩٦.

فهل رأينا في هذه الظاهرة ما يفسر ردة الفعل الطبيعية  
حين انساق الشعر نحو التحرر من القيود تخفيفاً للنمطية  
وحفظاً للتوازن الذي تتأسس عليه طاقة الإنسان من الإبداع،  
ذلك أن الانسلاخ الذاتي في قوالب الشعر هو ظاهرة إنسانية  
لا تختص بها ثقافة دون أخرى، لم إنها تساب في مسالك  
مقاربة بصرف النظر عن مدى فاعلية التأثير والتأثر بين  
الآداب.

ودون إسماعيل في الكشف عن أسباب اعتراض الناس  
على تطور الشعر أو عن أسباب تعلقهم الشديد بالموروث  
المتجدد من قوالب، فإن الذي لا مجال للتفاوض عنه حينما  
ترصد الظاهرة بتسام إنساني توكف هو أن تبدل آليات الشعر  
محكوم بتغير مرجعيات التهيؤ الثقافي والشعوري والجمالي،  
ولما كان ناجماً أن نحاول التبرير بحقيقة الشعر من خلال  
آليات التواصل بالشعر. وكفى حين يلقى الشعر أن يتأهنا  
الوعي بتعدد السؤال:

من قال الشعر؟

ومن سماع الشعر؟

ومن هذا الذي ينشد على الناس الشعر إن لم يكن

منشعه؟

وكيف بالذي يقرأ بنفسه ولنفسه شعراً ليس هو قائله؟  
وماذا يحف بهؤلاء وأولئك عند لحظة الاتصال بالشعر؟  
وكيف تتخلق اللحظة الشعرية منذ نشوء النص الشعري إلى  
حيث منتهاه؟

إن دوران أمر الشعر على أدوات التلقي هو الذي استفر  
النقد إلى حد الإنارة كي يستعير عن جماليات الإلقاء  
بجماليات التقبل، وهي التي تستوعب في مكنونها مقومات  
الإفضاء لم تتجاوزها، لذلك يتجدد السؤال بتبدل زاوية  
الكشف.

إن ماهية النص الشعري وقف على كيفية انبثاق طاقته  
الجمالية المقتدرة على استنفار دهشة القارئ، كما أن وظيفة  
النقد - في أحد أوجهها - تتركز على البحث في فاعلية  
تلك الطاقة الجمالية، في مداها كما في حدودها، لم تحقق  
الدهشة لم تتعطى؟ لم يقر بها البعض وينكرها آخرون؟ وهل  
كل من أقر بها قد عاشها معاشة جمالية أم من الذين  
يقرون من لا تتجاوز معاشتهم لها حدود التجربة النقدية  
الواصفة الواعية؟ وهل كل من أنكرها هو فعلاً فائد للحس  
الشعري الجمالي فرفضها، أم ترى من الناس من يهتز شعوره  
بعض الاعتزاز ولكنه يمتنع في الاعتراض فيحضرها بإنكار  
نقدي لا بإنكار جمالي؟ وما الذي يصنعه الشاعر في صهر  
قوالبه الجديدة حتى يستدرج القارئ - أو المستمع - نحو  
مسارب اللقطة الطارئة على مضامين التاريخ؟

لعل لقطة البداية، في مشروع التشخيص هذا، ترسم  
في تصاقب جدولين من الفعل الشعري، مما ينشئ حيناً  
متفاعلاً بتشكيل بصورة إنجاز متصاهر كالجهاز المشتغل  
بمحركين يمحلان معا في اللحظة نفسها، فالنص الشعري  
الجدلي يحمل في مكانته طاقة ما من طاقة تركيب الكلام،  
يستحدث بها فعله الفني كمنبه واضح، ولكنه يظل ناقصاً ما  
لم تؤازره استجابات مخصصة من لدن المثلثي هي بالتحديد  
ردود الفعل الجمالية المحققة لشعيرة النص من حيث هو فعل  
تواصل يسترولى شروط الاكتمال.

هنا، تنبه لدينا بقطة جديدة، فالتلقي الجمالي مشروع  
في أغلب الأحيان بالسياق الذاتي الذي يكون عليه المتقبل،  
مما يلج بنا منطقة أخرى من مناطق النسيب: ففي لحظة التقاء  
الإنسان بالأثر الفني عادة ما يتفاجأ هو نفسه بأنها لحظة  
«لاتواصلية». يحدث له ذلك أمام لوحة من الرسم، أو قبالة  
تمثال من النحت، أو عند سماع لحن شجي، كما قد  
يحدث أيضاً حيال نص شعري.

وقد يتفق أن تتحول اللحظة البكاه إلى لحظة ناطقة:  
تتلقي الأثر، وتعاود، وتكرر الاستدعاء، حتى تصادف برهة  
الميلاد. أنشئ في ذات الأثر؟ أم أنشئ فينا من علة وانقباض  
حيناً ومن توقد وانسراح حيناً آخر؟ أم أنشئ ثالث هو ارتسام

القصيدة الغليلية بيت مؤلف تام المرافق جاهر كليا لإقامة الزايرين فيه، أما القصيدة الجديدة فبيت موطن إلى النصف، على الزاير أن يستكمل - بحسب ذوقه ومزاجه وما يألفه من الحيلة - ما تبقى من ضرورات الإقامة ومرافق الاستجمام.

مع القصيدة النسيجية تتجسم آلية الدخلة وألية الانتشاء في الزفرة، في «آلات» التي هي الطلقة الانفعالية، الصيحة بما هي معبر عن الانخراط المباشر في الاستجابة الغنائية مع التخت الموسيقي الممازج ومع الأداء اللحني، وبما هي الزر الذي عليه يقفط المثلقي ليوجه أواصره إلى المؤدى طالبا منه أن يمد وأن يكرر وأن ينشئ اللحظة إنشاء جليدا، فتنخف شدة الانفعال لدى المتلقي ويتخفف من التوتر الشعري الذي تملكه.

تلك هي الشعرية المحاجة.

أما مع القصيدة الجديدة فالآهات والتصديتات ومكاه بعض السامعين كلها تكف عن الانسراح التلقائي وتكف عن الانطلاق في الزفرات لتتحول إلى تخزين كثيف. الآه - إن كانت هناك آه - هي آهة صامتة لأنها شعورية ذهنية أكثر مما هي نفسية لاراعية.

فإذا اطمأنت بنا النفس إلى التسليم بأن تبدل قوالب الشعر هو إما حامل أجنة ذائقة جديدة تكون بمثابة تحول عن المذار الموروث، أو هو - إن لم يكن بمد حاملها - مؤذن يتعاقب التسلخات جديدة عليه فإن في كل ذلك ما يسوغ لنا أن نتمثل وجود شعريتين تختلفان تبعا لانباء القصيدة على مقومات العمود الخليلي أو لتحورها من قيود الوزن ونسيجية التفعيلة.

وإذا تاملت كيف تحتمك القصيدة الكلاسيكية إلى شعرية محاجة وكيف تحتمك القصيدة الجديدة إلى شعرية مفارقة، فإنا سنوصل بالمنظور اللساني الخالص كي نجوس في مظان الأساسيات اللغوية الشديدة لهذا الفارق المبلثي، ولأسما في مناه الأدائي الجديد.

لعله من شائع المعرفة أن الدلالة اللغوية تستوى على أركان ثلاثة هي كالمراجعات الفاعلة في كل لحظة تواصلية

متقلب بين الرائي والمُرئي، أو بين السامع والمسموع، قد يكون في ضمير المزاج الجامع، منبته في الحواس ومولده من تفتيق كوابلها؟

قد نقول: كان الشعر في قوالبه الوافدة حليلا في منعطفاته زما واحدا يتجدد بالاستعادة، والتكرار، والاسترداد، والحفظ، والمذاكرة، والاستشهاد. فزمن الشعر هو التماهي مع زمن إنشاده أي «روايته». فإذا قلنا ذلك تعين أن نقول: إن إعادة إنتاج القصيدة فيما مضى هي طريق إلى إعادة إنتاج زمنها الشعري.

ومع تبدل قوالب الشعر أصبح للقصيدة زمنها الذي أنشئت فيه، وأصبح لتقبلها أزمنة تتعدد وتعقد ومضات استقبلها ولحظات ابتاعها.

إن الشعر المألور - نعني الشعر النسيجي الوافد علينا بحكم الميراث والمستقر في أعماق ذاقتنا التاريخية - بما في زمن دائره مغلقة لأنها محمية بأسوار الشعرية الموزونة المعيار، أما الشعر الجديد فيعيش في زمن دائره مفتوحة مفتوحة مفتوحة.

لقد كان جنين الدخلة الشعرية سابحا وسط محيط البحر، جاللا داخل سباح التفعيلة. ولكنه مع القصيدة الجديدة واقع على أسوارها الخارجية.

شعرية القصيدة الماضية شعرية سابقة لها متضمنة فيها، وشعرية القصيدة الجديدة شعرية متضمنة فيها لاحقة لها.

لنقل بجرأة مشخصة، إن القصيدة الوافدة تتحرك على شعرية محاجة، وإن القصيدة الجديدة تحركها شعرية مفارقة.

إن القصيدة الوافدة - ذات البحر أو ذات التفعيلة، بالمستند العمودي أو بالمستند الملتصقي - تستدعي مثليتها إلى عالمها الذاتي لأنها كيان مكتمل، أما القصيدة الجديدة فتترك الأبواب لتقبلها مفتوحة وتتقصد إقامة جسور متكاثرة بين هيكلها المعماري والعالم الخارج عليه المحيط به. معنى ذلك أن لحظة التجارب الجمالي ولحظة الانتشاء الشعري ولحظة الفجاءة الاستيعابية إنما تقع على خط التماس بين عالم القصيدة والعالم الخارجى عنها.

أما الانفراد التمييزي فهو في القصيدة الكلاسيكية متحقق في اختصاصها بنظامية الدلالة المعجمية وكلها في القاموس بمختلف الاحتمالات المرصودة لديه، وهو في القصيدة الجديدة متحقق في استقلالها بنظامية الدلالة المقامية وأغلبها يخرج عن المعجم؛ لأن قاموسها متولد في تركيبها النحوي أكثر مما هو متولد من مرجعيتها المعجمية.

فما الذي ينجم عن هذا التناول؟

إن الشاعر الذي يصوغ نسقا عموديا على أبنية البحر، أو يصوغ نمطا مقطعا على قالب التفعيلات، مدحور وهو يلتقي شعره إلى تناغم ذاتي؛ لأنه يدخل حلبة الإيقاع فيأخذه حتى يستبد به ما كان من المظنون أن يأخذ هو به السامعين، وهذا ضرب من التناغم الإسقاطي؛ لأن الشاعر يستكشف أثر الشعر من خلال اكتشاف وجدته به، معنى ذلك أن الشاعر وهو يلتقي شعره - كالكاذبي يتولى إلقاء الشعر وهو ليس بصانعه - تراه من حيث لا يهي يستبطن من نفسه صورة يستشرف بها معيار التقبل المظنون في السامعين، وبهذا نسر المحاذير الجمة التي كثيرا ما تدفع بالشاعر - أو بمن يتوكل بالشعر - إلى التناغم الطلق ليقضي على محياه ضرب من الانتشاء الطافح. والحال أن السامعين لم يتجاوزوا، ولاهم أحسوا بشيء يستنهض أحاسيسهم الشعرية كي يحنوا حنوا، فإن هم ملأوا أو مكا بعضهم ظن الشاعر مكاهم استزادة. وكل ذلك من فصل التناغم الذاتي.

أما مع القصيدة الجديدة - عند من أدرك بوعي أو لئس يحس ما تنطوي عليه من أسرار الشعرية المارقة - فالشاعر محمول على استشراف ردود الملقى كي يسقط على شعره الأداء الأوفى.

إن كليات التلقى في الإبداع الشعري العمودي - الوافد علينا من التاريخ والمستقر في الذاكرة الجماعية الحية بقواليه النسيجية الكاملة - تفترض أن الشاعر وهو يصمد على منصة الإلقاء كأنما يجتاز امتحانا، والجمهور الحاضر هو لجنة الاختبار لأنه للمتحن وكله صوت واحد هو صوت لجنة التحكيم.

بين متخاطبين، فالركن الأول هو الدلالة المستغادة من المعجم؛ لأن كل فرد من الأدميين لا يتم له اكتساب لغة طبيعية ولا يتيسر له تناولها بتلقائية إلا متى استقر في مخزونه رصيد قاموسي تتحدد فيه لكل كلمة نواتها الدلالية التي هي قمة التجريد المنبثق من أشخاص الحسوسات وحيون التجارب المستخلصات.

والركن الثاني هو السياق، والمقصود به السياق التركيبي المرتبط بمفهوم النظم، كما تمثلته نحن العرب بفضل أدوات الكشف التي أسسها بعض رواد التفكير البلاغي في حضارتنا الزاهية؛ ذلك أن الكلمة التي تحمل وقع المعنى القاموسي في شكل نواة لا تتسجج دلالتها إلا في ضوء ما قبلها وما بعدها ضمن البنية التركيبية، فتسحب من دائرة الاحتمال، عندئذ، جل المعاني الممكنة لتلك الكلمة ولا يبقى إلا معنى واحد راجع مقبول.

أما الركن الثالث فهو المقام، والمقصود به الوضع الفعلي الذي يتم فيه تداول الكلام بشكل عيني مجسم لا بشكل تقديري أو افتراضي، وهو ما يسمى أيضا بدلالة الحال اعتبارا بقولهم: «لكل مقام مقال»، أو قولهم: «بمقتضى دلالة الحال».

هي، إذن، ثلاث دوائر بها تكتمل، حركة التباشير المعنى: دائرة الدلالة المعجمية، ودائرة الدلالة السياقية، ودائرة الدلالة المقامية.

في هذا الموطع بالتخصيص نتقول إن القصيدة الكلاسيكية، إذ تقوم على ما أسميناه بالشعرية الحاذية، فإنها تتكى على الدائرتين الأولى والثانية؛ دائرة المعجم ودائرة السياق، بينما تقوم القصيدة الجديدة؛ بوصفها مستندة إلى شعرية مارقة على الدائرتين الثانية والثالثة؛ دائرة السياق ودائرة المقام. ومحصل هذا أن منطقة التقاطع هي دائرة السياق التركيبي بوصفها مقسّم الاشتراك.

إن التوالج حاصل في مستوى خصائص النظم الذي هو منطقة النحو، بما هو حيويته بنائية تصطنع لنفسها مسوغات إعرابية، فيتحول الكل إلى اقتدار وظيفي.



أيضا على يميننا، وعلى شمالنا، ونختار لأنها تحت الذي تحتنا، وعندئذ تكون الجملة قضية حكمية ترضخ لمعايير الفحص والسلامة في صدقها أو كذبها.

ولسنا نقصد ما قد يستنتجه الإنسان من إيراد تلك الجملة مبتورة عما كان السامعون يستكملون به الصورة ويزاوجون به في الإيقاع قائلين: «السماء فوقنا والأرض تحتنا»، أذلك متى تعول على لباهة السامع أنه يعلم ما أعلمه، أم هو اقتصاد في الجهد بناء على نزعة المجهود الأدنى، أم هو اختيار لمعانة حسه وصلابة أعصابه بحسب سكوته معي عما اختصره أو اندفاعه في تلقائية ليكمل ما سكنت عنه ١٩؟

ولسنا نقصد ما قد توحى به الجملة من غمز دال إذا كان السياق مشيرا إلى تكرار الأسباب: أن المتحدث قد اطرد لديه الإيمان في اللإفادة، وأنها قد سكنتا وتجلينا بالصبر، وأن الكأس قد طلعت مياهاها، وأن علينا أن نستترك الأمر، وربما العتاب علينا أننا تواتنا...

فكل ذلك وارد مقبول.

والإنا الذي نقصده هو أنها جملة تستوفي شرط النحوية وشرط للمفهومية كما قد تستوفي حق المقبولية لسامع افتراضى. هي - إذن - جملة تمثل لدلالات المسجع، وتستجيب لشرط التركيب النظمي، وتبقى إفادتها رهيبة للمقام، ثم سيمياء المقام، شأنها في ذلك شأن سائر أضرب الكلام.

فمن الأسرار المفسرة لاشتداد تكرار القالب الشعري الجندى، مع الإيمان في نقض مسوغات الإقرار بقانون التبديل الطارئ على الناقصة الفنية، أن جمهور الشعر لا يترك كيف تم استحدثت نظام جندى في الدلالات اللغوية، فلقد فجمرت المنظومة العرفية الموروثة ففتخرت أركان الاصطلاح ولم تعد تركز إلى الاستقرار الممتد في الزمن، بل يمكن لنا القول - دون أن مجازف كثيرا - إن عصر زمن الجواز الذي هو الزمن الفاصل بين حقيقتين - حقيقة لغوية وحقيقة عرفية - ما انفك يقصر يقصر معه أعمار الدلالة اللغوية ذاتها.

أما آيات التقبل مع الشعر الجندى فجوهرا أن الشاعر يصادر على مقبولة مضمعة في شعره، وهو في لحظة الإلقاء يفاغ المتلقى مقضيا بشعره من منطلق أن الجمهور - ورمزه السامع - هو الذي يجتاز الاختيار، هو - إذن - امتحان للمتلقى وليس امتحانا للبائس. ويمكن الاختيار؛ هل يهتدى السامع إلى الوضعة المولدة للشعرية.

وبدهى أننا لسنا أسام اختيار في الفهم اللغوى؛ لأن الموضوع متجاوز لقضايا التحصيل اللغوى ومسائل الإدراك المقترن بالاكتمال التعبيري، وإنما هو اختبار حول مدى ارتباط الذات الفنية المفتوحة. لنقل؛ هو ليس اختصارا في التداول الشعري على قدر ما هو اختبار في التواصل الأدائى عبر ما يتواطأ الطرفان على أنه «بنية أخرى» غير البنية الإبداعية، بصرف النظر عن تسمية هذه البنية السفلى وتلك بالبنية العليا، أو تسمية هذه بتلك وتلك بهذه، أو تسمية كليهما بالبنية الألفية المتوافقة.

إن دلالة الكلام الشعري دلالة ذات مراتب؛ لأن فيها دلالة سيميائية تدخل الدلالة اللغوية التي هي في حد ذاتها كما تعلم مثلة الأركان؛ معجمية وسياقية ومقامية، وليس واحد من هذه الأركان يخالط لدلالة القرآن والسماوات التي تنضاف.

إننى لو قلت «السماء فوقنا»، فإننى أكون قد صغت جملة سيقول عنها اللسانيون الوظيفيون إنها من أضرب الكلام الذى تجتمع طاقته الإخبارية نحو درجة الصفر، وسيقول عنها الإفرج عبارتهم الشهيرة: «هذه حقيقة السيد لا بالاليس». غير أنه ليس من المتعذر أن تتحول هذه الجملة بلانها إلى جملة دالة؛ في سياق مخصوص، وفي مقام محدد، وتتضمن لإحاطي مقيد. سنقول إن الجملة «السماء فوقنا» لما يدخل تحت فصيلة ما يمتد به النحاة كلاما «غير مفيد»، ولكن هذا الحكم مبنى على المجاوزة؛ إذ فيه هو نفسه حمل للكلام على غير قوانينه الطبيعية.

ولسنا نقصد هنا إلى الحقائق الفيزيائية التي لو اعتبرنا دقاتها لقلنا إن كروية الأرض وما حول الأرض تجعل السماء من الناحية الاعتبارية - فضلا عن كونها فوقنا - هي

ومبررات المجاز، ومفردات الاستعارة، ومشخصات الكتابة وما إلى ذلك من أبواب العلم البلاغى التى هى فى حد ذاتها دستور مرجعى لدلالات اللغة.

ومع الشعرية الجديدة حصل الانفجار الدلالى الكبير؛ يقول المشدودون إلى نظامية النسق الموروث والرافضون انصياع الدائقة إلى التاريخ: «قد انفرط العقد الدلالى». ونقول: إنها إنسانية جليلة فى منظومة المعيار الدلالى؛ إذ لم يعد مبرر لاختفاء سنن النسج المعنوى الراسم لمقاسم الدلالة على خريطة التواصل.

إن المعنى فى الشعرية الجديدة التى هى بطبيعتها شعرية مفارقة يؤخذ مادة خاما؛ يصنع، يكرر، يستقصى، يسوى منتجاً نهائياً لم يختم عليه بالختام الخاص، حتى لكان إعادة إنتاجه هى بمثابة السطو على حقوق التصنيع وقرصنة إنتاجية تدخل تحت طائلة التنقيب الجرائى.

إن الابتكار الشعرى أصبح يشمل استحداث الصورة عن طريق ابتكار نسق لها غير منضو تحت مظلة المسيار البلاغى الموروث. وهنا نفهم أننا لم نعد نحتكم إلى السلم التصنيفى المهود، لذلك دل مصطلح «المجاز» على حركة المعنى؛ أى على التحوجات العارضة على خارطة الدلالة، والمؤثرة فى شبكة العلاقات القائمة بين رصيد اللغة من الدوال ومخزون ذهن المتكلم من المفاهيم والمتصورات التى منها المدلولات المشتقة من عالم الحس الذى حوله.

هو ضرب من التشظى أى على مقاسم الحقول البلاغية من تشبيه واستعارة وكنية وغيرها من الأبواب، فضلاً عما يصيب مراتب التصنيف داخل كل باب. لم يعد من الشعرية المفارقة من مغزى أن تأتى إلى ما يسمى فى عرف تصنيفات المعيار البلاغى تشبيهاً بليغاً فتمتبره تشبيهاً بليغاً؛ فليس من البداهة، ولا من الضرورة، أن ينتج لنا فائضاً فى المعنى الشعرى يفوق المنتج الناشئ عن تشبيه لتسوى عناصره ويأتى على النسق الأصلى أو الطبيعى بحسب ألقاب علماء البلاغة؛ فالجملة: «زيد كالأسد فى شجاعته»، لو قدر لها أن تأتى اليوم على لسان متصرف فى اللغة أو على لسان ميدع لشعرية مفارقة، فلنأخذ مثلاً بقرائن مستمدة من خارج سياق

ومثل ذلك تبدلت فى الجوهر وفى الأعماق آليات إنتاج المعنى فى فضاء الشعر.. ففيمما مضى كانت اللغة التى يمتحنها الشعراء من قواميس التناول أعراقاً دلالية، وكانت مستقرة فى كلياتها، متحركة فى جزئياتها، حتى لكأنها - فى النظر العابر - ثابتة، شأنها شأن حركة الأرض للعين المجبلى، والمهم هو أن عملية الإدراك المعنى تنبى فى هذه الحالات على الاستيعاب الشمولى، طبقاً لفرضية الجشتالت. أما محرك الدلالات فهو المجاز بمعناه الأولى العام الذى هو محور عارض بالألفاظ من حقل مفهومي إلى حقل آخر، أو تحريك للحقول المفهومية بما يتنامح حدود الملفوظات.

وفيمما مضى أيضاً، ومن زاوية البناء الشعرى دائماً، كانت اللغة - التى أصلها علامات ارتباطية فى ذاتها بالوضع الأول وطبيعية بحكم التراث والاعتراف والألفة النفسية - مخزونا من الدلالات المرجعية المشتركة فى كل حقبة زمنية، ولكنها تتحرك تحركاً داخلياً بفضل المجاز الذى يبتكره الشعر تحت ضغط اللحظة الإبداعية.

مؤسمة اللغة فيمما مضى كانت تتحرك بجناحين؛ الأول المعيار النحوى وإخائى للمعيار الدلالى، فمطلماً تكون لكل لغة منظومة تركيبية تكون لها - بالمثل - منظومة مجازية، وبناء على ذلك تضبط مراسم انتقال اللفظ من مدلول إلى مدلول سواء، أو قل تضبط مراسم تجول المعانى من ممكن صوتى لفظى إلى ممكن غيره.

وما جوهر علوم البلاغة، فى كل الموارث الإنسانية، إلا رصد للمنظومة الدلالية المتحركة ابتغاء رسم خريطة التحولات القصصية. فالقرآن التى تصل الألفاظ بالمعنى هى لباب البحث البلاغى فى أصل نشأته، وذلك بالانطلاق من لحظات التناول الإبداعى - الذى هو الشعرية ذاتها - ثم من لحظات التناول الإخبارى المستفيد من الإبداعات الشعرية بلا منازع.

وهكذا، كانت البلاغة هى العلم الباحث عن معيار المجاز، هى السعى للكشف عن أجزؤية المعنى المتحرك. ولهذه الأسباب ظهرت آلية القرائن؛ مما جعل البلاغة بحثاً فى القوالب المجردة التى تسوغ الانتقال الدلالى؛ قواعد التشبيه

متاعل متعددة؛ لأن شرطها حاسوبي رقمي. ويتنجر قرائن الجواز في شعرية القصيدة الجديدة تنوع موارد الصورة الإيحائية. فالحجاز الجديد يقوم على «الاستعارة» بمعناها اللغوي، أي على الافتراض المتجدد، وهو ما أحدث انسياها في العلاقة بين الحقول الدلالية. ولكن أهم حدث جديد طارء هو انتفاء تفاضل الموارد في إنشاء الجواز والحصار ثنائية السلم التداولي للشيد على الصورة، فلم يعد هناك جدول شريف تستقى منه المجازات البهيلة و جدول وضع لا تأتي منه إلا مجازات سوقية.

وهنا، نقف على ملمح مهم قد يساعدنا كثيرا على مزيد من فك أسرار الشعرية المفارقة إذا ما قايستها بالشعرية الحاشية، ومن ثم يساعدنا على تفكيك آليات الموقف الرضي حيال تجدد قوالب الشعر، وهو ما سنصطلح عليه بهجرة الصورة التمثيلية بين حقول الاستخدام والتناول؛ لبيان تناقض السكينة البلاغية في موارد الجواز انتفضت الترابية الشعرية التي كانت سائدة نافذة.

لم تمد هناك بلاغتان كما كان من قبل؛ بلاغة التناول - في المأثور والشائع والأخبار والنافع - وبلاغة التكريس الإبداعي. إن الفن الشعري الجديد ليهرف من كل زاد أدائي. فالصورة السيمية والصورة الاقتصادية وكذلك الصورة الإعلامية وربما الصورة التجارية أيضا، كلها مع القصيدة الحديثة أدوات جازمة للتوظيف الشعري.

الصفقة، والبلكنة، وقهورة النكافيه، وصندوق الاقتراع، والمزاد العلني، وضربة الجزاء، والعزف المنفرد، وتضخم القيمة، والمعلمة النافقة أو القطع النادر، والضحك ملء الأرض، ثم التفتت بالكلمات، روصاصة المشن، والذهقة القرامية... كلها موارد صالحة لإنشاء الجواز الشعري الجديد.

نحن، إذن، في عصر انفجار الصورة البلاغية. وقد أعان على هذا الانفجار، وروض تطبيع النافقة الشعرية، تكاتف الضغط المجازي على اللاوعي اللغوي العام في العصر الحديث، فاستكساح الخطاب الإعلامي كل زوايا العالم النفسي لدى الإنسان ثم ازدهار الخطاب الإشهاري المسوق

البلاغة النظمية سواء كان للشبه زينا حقيقيا أو زينا افتراضيا، أو كان اسما من أسماء الناس المعاصرين يعد أن تخلوا عن زيد واحتفظوا بخالد وبكر وترددوا حوال عمرو.

إن الشعرية - فيما سلف - تتضمن وتقتضى في اللحظة نفسها معيارا بلاغيا؛ لأنها تتكى على بلاغة المعيار ذات المرجعية النظامية. أما اليوم، فإن الشعرية تتضمن وتقتضى كسر مرجعية المعيار للتواتر. ولا يعني هذا البتة خروجنا قطعيًا مطلقًا عن كل نسق بلاغي موروث، بل هو معنى - على وجه التحديد الدقيق - ضرورة الإبقاء على مشروعية كل جزء من المعيار البلاغي مأخوذ في ذاته، ولكن المستحدث هو أن الأجزاء لا تنضوي بالضرورة تحت لحاف الأنساق المألوفة في تواترها التاريخي السكين.

إن الشعرية الجديدة في علاقتها بالمعيار المجازي شعرية متحررة؛ تستخلصه حينًا، وتخرج عليه حينًا آخر، ولا تلتزم بتحديد لحظات الدخول إلى مقاسمه ولحظات الخروج. وليس لخروجها من دلالة ولا من فضاء إبداعي لولا استبقاؤها على حق الدخول. وفي هذا واحد من خفي أسرارها، وهو المقصود البعيد من قولنا إن الشعر الجديد يخلق نفسه بلاغته الخاصة.

لعل جوهر القانون البلاغي في الشعرية الكلاسيكية قد كان يدور على أن كل شيء يشبه وكل شيء يشبه به، ولكن ليس كل عنصر مشبه بوسعه أن يقرن بأي عنصر آخر مشبه به؛ فللمصاهرة المجازية هي مصاهرة مقيدة، فيها الممكن وفيها غير الممكن، فيها ما يميزه السمة البلاغية؛ لأن النافقة الإبداعية قد أباحت، وفيها ما لا يتيح المعيار البلاغي لأن النافقة الجمادية لا تسينه وقد تحظره بالكلية.

أما في بلاغة الشعرية الجديدة، فكل شيء يشبه وكل شيء يشبه به، وأي عنصر من جدول المشبهات يمكن أن يزواج أي عنصر من جدول المشبهات بها.

إن البلاغة في الشعرية الأولى تقوم على الترائن المسكوك شرطتها من القطع المنحوتة في قوالب مقررة، وبلاغة القصيدة الجديدة تتأسس على مصفوفة خائبات ذات

للإعلانات التجارية بما لم يسبق له نظير، وكذلك تألق الخطاب السياسى ولاسيما عند حملات المنافسة الانتخابية أو عند استعمال سلاح الحروب النفسية فى تحريك أدوات الصراع الإعلامى الجديد، كل ذلك قد تحول إلى آلة إنتاج ضخمة للصورة المجازية.

ولم يبق الإبداع فى مأنه، بل تبسّلت هوية اللفظ الشعرى، وحدث انقلاب فى أساسيات الدلالة الفنية كأنه الزلزال ترج به خارقة المفاهيم المجازية كلها.

فالقصدية الجديدة هى قرينة عهد جديد تسود فيه آليات تصنع الصورة الشعرية، مما غدا مستوجباً لمواثيق لم يألفها الناس تتصل بنواميس إنتاج الدلالة الإبداعية. لذلك، ترى المعترضين على تطور قوالب الشعر وعلى تجديداتها يتوسلون بحجج ووجهة فى مظاهرها؛ لأن قائلها محببون عن أسرار التغير الذى طرأ على المؤسسة اللغوية عامة والمؤسسة الإبداعية تخصصياً. وفى هذا المشرق، تثار مسألة أسألت من الحبر ما لا يقدره مقدر، وهى قضية الغموض التى تحمل إشكالاتها فى ذاتها وفى مصطلحها. وأول ما يعمى تفكيكه قبل قضية الغموض فى الشعر الجديد هو غموض دلالة مصطلح الغموض ذاته. ومالم نربط هذه المسألة بالانفجار المجازى الكبير الطارئ على آليات اللغة فستظل المعضلة مستعصية.

ولعل أسر السبل وأجملها أن نفصل الأمر فى مراتب الغموض، من حيث هو لحظة إشكالية تتولد بها عقبات فى طرق التواصل الطبعى بين الملقى والرسالة الشعرية ويكون مرجعها إلى الجهاز الدلالى:

فقد يكون الغموض ناجماً من لعبة مجازية نشأت عن توتر العلاقة الرابطة بين الشاعر والمجتمع، ولاسيما بينه وبين قمة الهرم فى البناء المجتمعى أو إحدى قممه؛ إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر والسلطة السياسية أو بينه وبين السلطة الدينية، فيجتاح اللفظ الشعرى صوب الدلالات المبطنة، مما ينشئ ضرباً من الثقب اللغوى؛ فتفرق الصورة فى الإلغاز لأن الشاعر قد أوغل فى الاحتجاب إثاراً للسلامة.

وقد يتولد الغموض فى الشعر من لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بالمتلقى كمحطة للإثارة، فيكون مدار الأمر فى التركيب اللغوى أن يعول الشاعر على الطاقة الرمزية التى تحملها اللغة، فيحكمها منها فى بعض الأحيان أكثر مما تطبقه، فيتولد فى الكلام وضع استثنائى يعطى فيه الباث المتقبل بعض العناصر التركيبية الساقطة للكشف الدلالى، ويسقى اللثام على بعض العناصر الأخرى، فيحتجب من الحشويات الفرعية أو الأساسية ما يجعل الكلام متشابهاً أو متعاضداً، وعندئذ ينفسح ذهن المتلقى فيلهب به التأويل أكثر من منهب، وهذا الضرب من الغموض هو - عند الشعراء المقتدرين - محطة إبداع؛ لأنه ينشئ ترميزاً مخصصاً ويوفر منهلاً ولوداً بالدلالات.

وقد يرد الغموض لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بنفسه، وهذا من أدق لطائف الشعر بل من أشد أسرار اللغة خفاء على الناس كافة وعلى خاصتهم كذلك. فالإنسان، وهو يبدع الكلام ويمعن فى الانبساط مع اللغة، قد يصل امتزاجها بها حداً يتحول فيه التركيب الشعرى إلى ضرب من التجلى خلال التجريد المطلق، فيشارف مراتب الحلول فى اللغة ويكاد معه أن يتحدث بها اختفاءً.

عندئذ يسر على السائل أن يسأل الشاعر ما الذى كان يقصده، وإن كان السؤال فى حد ذاته غير ذى جدوى فى مطلقه، لأنه ليس من صلاحيات النقد أن يطلب الناقد من الأديب شرح أدبه، ولكننا - من باب التوسل بالروايات المنهجية - نقول إن الشاعر فى هذا الموطن قد يكون هو نفسه عاجزاً عن تغيير ما بدر منه، أو يكون على أقل التقديرات حائرًا حيال لعبة الجمار التى اكتشفت كلامه - بقدر حيرة جمهور المتلقين أو جمهور النقاد.

أما من وجهة نظر لسانية صارمة، فإن الغموض - بهذا التناول المشخص للمظاهرة المجازية ضمن أدوات الشعرية المستحدثة - يعزى فى حقيقته إلى خصيصية تركيبية فى اللغة، وإثنا لثراء ضرباً من اتساع المسافة بين البنية السطحية والبنية العميقة فى استواء عناصر الكلام. فالأصل فى تقديرنا أن الضابط التركيبى فى تدلول اللغة محكوم بقواعد النظم،

النحوى الذى كان يحسك بأطراف البنية السطحية فى الكلام وبنيته العميقة.

ولذا الحاصل هو هذه النقلة النوعية التى نشهدها اليوم، والى نلخصها فى أسير عبارة إذ نقول إننا قد غادرنا عهد الشعر ودخلنا عهد القصيدة. ومع هذه النقلة يصبح الناقد مدعوا إلى إنجاز وظيفة أركيولوجية - على دلالة رجال الحفريات - ليعيد بناء العلاقة «الطبيعية» بين المتلقى والشعر من خلال إعادة بناء نظامية الجواز، ومن خلال إعادة رسم خارطة الدلالات. فكأنما الناقد مدعو إلى تمكين الشعر من جواز سفره نحو مملكة الجمهور.

فيما مضى - حين كانت تسود الشعرية الحاخية - كان الشعر يمر إلى الناقد بعد أن يلقاه الجمهور. واليوم، مع سيادة الشعرية المفارقة، كأننا بالشعر بأى إلى الناقد أولا ليقوم بوظيفة «المصفاء». قبل أن يصل الشعر إلى متلقيه.

الشعر الجديد - فى هذه المرحلة من الزمن الحضارى وفى منطق «التحقيق» الثقافى - نطق خام لا يتحول إلى سائل وقود إلا بعد أن يمر بمخابر التكوير.

والساليون ليسوا أوصياء على الشعر وليسوا أديباء على أولى الأمر فى الشعرية، فليس بوسعهم أن يجتهدوا فى مدى وجاعة هذه النقلة الحاصلة. ولكننا لو استفتيناهم على باب الاستئارة لسمعناهم يرددون بعض وصايا علمهم: لا يمكن أن يتغير الشكل دون أن يكون المضمون قد تغير، وليس بوسع الحيوان الناطق ولا بوسع الحيوان الشاعر أن يغير المضمون دون أن يحدث فى الشكل صنيعة. فلا المعنى القاموسى المباشر، ولا المضمون الدلالى المقترن بسياق الكلام وبمقامه، ولا المستوى التأهلى الذى يقوم على استنباط المعنى بقراءة القران الثقافية من خلال حركة الفكر، لا شيء من كل ذلك بقادر على أن يغير من الواقع التاريخى كثيرا أو قليلا إن هو لم يغير ما بنفسه شكلا وتصويرا.

ومرد النظم أن لكل كلمة فى سياق التركيب اللغوى وظيفة نحوية مخصصة لا يتغير وضع الكلمة إلا وتغيرت معه وظيفتها، ولا تتغير وظيفة الكلمة إلا وتغير المعنى المستفاد من الكلام. وكل ذلك مرصود فى دلالة النظم. ثم لآلى - حسب ما نستشفه - دلالة أخرى تصاقب دلالة النظم وهى دلالة النص، وفيها أن لكل جملة نحوية من النص وظيفة تأويلية خاصة بها، وذلك بحكم استقلالها التركيبى داخل النظام النحوى للسباق وبحكم تبعيتها الدلالية داخل النظام التأهلى للمقام.

هنا، على وجه التعمين، ينشأ توازن حكيم بين مساحة القيود وفضاء الحرية، وهذا التوازن هو الذى يحفظ فى كل لغة وعند كل مشهد وبين كل متخاطبين سلامة التواصل المحكومة بقوائم المقاصد مع التأويل، فتتمثل بشكل صريح دلالة النظم ودلالة النص.

وببدأ الانفساح بين البنية السطحية والبنية العميقة بسيطا فى أسير الصور، وذلك - على سبيل التقريب - بمجرد أن يرد فى اللغة العربية مصدر من مصادر الأفعال فى عانة المضاف، ويرد فى عانة المضاف إليه اسم لو أردت أن تتجاوز به وظيفة المضاف إليه لتقول إنه معمول للمشتق القائم مقام الفعل، لم تدري إن كان هو قاعلا للمشتق أو مقعولا به له.

ثم تتسع الفرجة عندما تجد نفسك أمام «المفعول لأجله»، ولا تستطيع أن تدقق إن كان دالا على السبب أو دالا على الغاية. وتتسع كلما تركب الكلام بما يجيز احماليين نحويين، ويجيز بالتالى اقراضين دلاليين، ومن هنا تثبت بكرة التأويل.

ومع الانفجار الجازى الذى أسمى يسود القصيدة الجديدة، لأنه جنين الشعرية المفارقة، تخطت الأعراف فى تناول اللغة، وانفجر الحمام بين قواعد النظم وتجليات لغة النص، فانفسحت الشقة بين الدلالة والتأويل، وانفطرت المقعد

# أسئلة الشعراء ونداء الموماش

محمد لطفي اليوسفي\*

قديمه وماضييه. والثابت أن عدم التفطن إلى حجم تلك التصدعات هو الذي وضع الخطاب النقدي المعاصر في حضرة مستحيله، وأدى إلى بروز خطابات إيديولوجية حرص أصحابها على الانتصار لنمط من الكتابة (قصيدة التفعيلة/ القصيدة الممدودة/ قصيدة النثر.. إلخ)، وبرز خطابات إقليمية عمد أصحابها إلى تفخيم نصوص محلية وتمجيدها وإعلاقيها والتكتم على لحظات وهنها، دون أن يقع التفطن إلى ما في كل ذلك من تخايل ومغالطة وانتصار للذات العاجزة. تبعاً لذلك، عجز النقد عن الإسهام في تجليد أسئلة الثقافة العربية واكتفى، في أغلب الأحيان، بتكريس الأسئلة والمفاهيم البيانية القديمة التي تسند إلى النقد دوراً جزئياً طفيفاً؛ إذ تعده فعل «تمييز لجيد الأدب من رديئه».

والحال أن تأصيل النقد مشروط بأبحاثه وزواله من جهة كونه سلطة متعالية تمتلك الحقيقة، لاسترداده من جهة كونه ضرباً من الكتابة لا تكتفي بشرح النص أو تقييمه

ثمة في الثقافة العربية اليوم نوع من الوعي الجديد أخذ في التشكل والبروز، ملأه التسليم بأن الثقافة العربية هي من الثقافات التي شهدت من التشويه والتدجين والاحتواء ما جعلها عاجزة عن الإسهام في صياغة أسئلة الراهن الثقافي الكولي والانخراط فيه؛ ذلك أن قيمها الجمالية لا تزال محجبة في صميم النتاج الإبداعي العربي القديم والمعاصر، متكتمة على نفسها في أقاصيه وأصقاعه. ولا سبيل إلى تمثل تلك القيم والإحاطة بحجمها ومدادها إلا بالوقوف على ما اتبنى عليه تاريخ الإبداع العربي من تصدعات وانقطاعات؛ لأن تلك التصدعات هي التي جعلت العلاقة بين التراث الرسمي وهواشه المقموعة معطلة في ذواتنا ونصوصنا، وهي التي أدت إلى نوع من التعميل أكثر عنفاً وأشدّ مضاعاً في ما يتعلق بالعلاقة السرية التي ما فتئ النص المعاصر يقيمها مع

\* أستاذ الأدب والنقد - قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البرموك.

محاولات بنيت في القلق والحيرة والسفر في مجهول هو النص الشعري الغربي. وهي تاج ذنعية تؤمن بمادية الدال، وتعتبر اللغة موضع إعلان الوجود عن نفسه. لذلك، تختفى باللغة والنص. ولكن تلك المفاهيم، حالما تصل إلينا، تتحول إلى عامل اطمئنان، وتحول القلق والمغامرة في النصوص إلى تطبيقات ملوثة خطيرة، تكبل الفكر وترفع الظلام.

يعني هذا أن أغلب ما يروج حولنا من تطبيقات واستنتاج إنما يوهم بأنه منخرط في حدث التحول والتغيير، ويوهم أيضا أنه جزء من خطاب الحدثة. والحال أنه مجرد مواقف سلفية مشتركة متعكبة. فالسلفية الفكرية ليست موقفا محلنا بل هي رؤية تمتلك مقبرة فائقة على الزيف والمخاطلة. لذلك، غيرت السلفية الجبلية المعالدة من طرحها، وتخصنت خلف مفاهيم مقطوعة من المدارس الغربية، رفضتها كشعارات راجمة، وكثرت - في السر - بأكثر من قناع. إنها لم تعد تختص من صفات اللحظة التاريخية بما أجازه السلف وتكفى بترديده، بل إنها صارت الآن تحاول أن تنس في صميم خطاب الحدثة ذاته. لذلك، لربما تقتسطع من المناهج والنظريات الغربية ما به تضمن فعل التستر والزيف والاستمرار، في حين أن التعامل مع تلك المناهج والنظريات مسألة في غاية اللبقة؛ إذ لا يمكن استخدامها أن يبقى نفسه من المخاطلة ومكرها إلا متى كان تعامله معها تاملا خاصا، هذه الوقوع على قواها المحركة قصد الاختلاء بها وعدم الاكتفاء بترديدها وتطبيقها قهرا واختصاصها عنوة واستبدادا. لأن الاختلاء يعني التمثيل، والتمثيل يتضمن - بدوره - إمكان الشروع في ابتناء القوى الذاتية.

هذا ما جعل جمال الدين بن شيخ، مثلاً، يعلن في بيرة طالعة بالشجن:

إني أشعر بالمرارة لكون الطلبة والنقاد العرب  
يظنون أن التجديد مرتبط بالاطلاع على آخر  
المواضات الفكرية النقدية. ومن ثم ولهم بترويج  
المصطلحات الغربية.<sup>(١)</sup>

وتفسيره بل تتعدى الشرح والتأويل إلى الإحاطة بأسئلة الشعر من جهة كونها مستقرا في رحابه لتتلقى جميع أسئلة الراهن الثقافي العربي.

لكن الناظر في المشهد النقدي سرعان ما يدرك أن النقد كثيرا ما يستمر على وهنه باستدعاء حشد من المفاهيم المنتزعة قهرا من مدارس ومناهج مستعجلة في الثقافة الغربية؛ فتتحول تلك المفاهيم إلى كلمات راجمة يكون الغرض منها إيهام الذات بأنها تسير على درب الحدثة. ولكنها تظل تشير، على نحو خفي، إلى أن الخطاب النقدي العربي لا يتعدى بما أجز من تصورات ويطور نفسه مستعينا بما صح منها وثبت بعد زوال الحساس الذي رافق الملهج بتلك التصورات، بل ينهز بها ويتلقفها ليوهم نفسه والقارئ من وراءه بأن حركة التأسيس على أشدها في الثقافة العربية المعاصرة.

فلقد ظل الخطاب النقدي العربي المعاصر يوهم بأنه هو الذي صاغ أسئلته. والحال أن السائد في هذا النقد أمر في غاية الخطورة مفاده أن الذات (النص الإبداعي) تكون موضوع سؤال، لكن الذي صاغ السؤال إما أن يكون السلف العربي القديم أو الآخر الغربي. ذلك أن القراءة إنما تتم، بطريقة راجعة أو لا راجعة، في ضوء منجزات السلف (نظريتهم في الشعرية)، فيبلى النص المقروء بحاجات ذلك السلف القابع في الظل من ذاتنا ونشكنا من لحظة شروعا في عمارة فعل القراءة. أو تتم، بطريقة راجعة هذه المرة، في ضوء المناهج الغربية لتكرس الإيهام بحدثة وهمية مستتخفة. وبذلك، يبقى النص المقروء بحاجات الآخر الغربي، ويكون الذات مغيبة مقصدة. إنها توهم بأنها تستمد حركيتها من صميمها. والحال أنها إنما تستمد حركيتها من الآخر (السلف القابع في العتمة من ذاتنا، الآخر الغربي).

طبعي، بعد ذلك، أن تصبح القراءة عبارة عن متعة تضع الذات في حضرة مستحيلها وتعمق مأزقها؛ إذ لا يقع التفتن إلى ما في الاقتفاء من إقصاء للذات وما في الاستنساخ من تحايل على الذات والنص واللحظة التاريخية. ولا يقع التفتن أيضا، إلى أن تلك المناهج المستعجلة إنما هي

إنها المفارقة، إذن.

والغمرات والمتعاليات. يلهج؛ لم يقع الشغل إلى أن قراءة القدامى قد شوهت النصوص ودجنتها وغيت ما من متخليها ظل متوحشا بكرا.

تبعا لذلك، تشكل خطاب الحداثة الشعرية مأخوذاً - إلى حد الهوس - بفكرة الهو والابتداء. جاء التحديث الروماتيكى فأعلن الخروج على النمط الإيحائي وعلى الشعر القديم الذي يتكى عليه جماعة الإحياء، وحرص على إنجاز فعل الابتداء. يقول الشابي مبرها عن القانون الذي أدار رؤية التحديث الروماتيكى:

لقد أصبحنا نتطلب أدبا قويا عميقا يوافق مشارنا  
ويناسب أذواقنا في حياتنا الحاضرة... وهذا ما  
لا نجد في الأدب العربي ولا نلظ به لأنه لم  
يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون بل خلق للقبوب  
أعرستها سكية الموت.

ثم يهزم بأن التخيل العربي الذي أنتج الشعر القديم؛  
«أجذب كالصخري التي نما فيها وتدرج»<sup>(١)</sup>.

ثم جاءت قصيدة التفعيلة مسكونة بالهاجس نفسه،  
وخركت داخل حدى الثنائية ذاتها، ألغت التحديث  
الروماتيكى وأعلنت الابتداء. فلقد انطلق أصحابها من فناعة  
مضمرة عبر عنها أدونيس قائلا:

لا تنشأ الحداثة مصالحة بل تنشأ هجوما. تنشأ  
إذن في خرق جلوى وشامل لما هو سائد<sup>(٢)</sup>.

داخل هذه الرحاب ذاتها، اختفت قصيدة النثر مجراها  
محملة، هي الأخرى، بالأهواء نفسها، حرصة على التخلص  
عما تثيره قديمها (قصيدة التفعيلة). يعلن فاضل المزراوى،  
مبرها عن رؤية جماعة قصيدة النثر:

القصيدة الجديدة هي التي تخلق قوانينها الخاصة  
بها حيث لا توجد قوانين مقسرة سلفا  
إطلاقا<sup>(٣)</sup>.

\*

وللمفارقة بيننا تاريخ ومدى، ولها أيضا سلطان هو  
الذي يجعلنا نعتقد أن قراءتنا للنصوص تكشف عن أدبيتها  
ومنابتها من جهة كونها فعل وجود، في حين أننا كثيرا ما  
نمارس قراءة تخجب أكثر عما تكشف؛ لأنها قراءة وظيفية  
تدعي الحداثة والابتداء في حين تكرر القسمة والاتباع؛  
فتحرص على احتواء النصوص وتذجينها وتحويلها عن  
مقاديرها. لذلك، نظل النصوص الإبداعية التي كرس،  
قديما وحديثا، فعل الخروج نحو المخالف والمغاير والجديد،  
غريبة بيننا تنتظر الكشف. ولذلك أيضا، ظل مسار الحداثة  
الشعرية في الثقافة العربية يوهم بأنه مجرد استمساخ للحداثة  
الغربية التي البت على فكرة التخطي والتجاوز وحماية التطور  
والسبق. فلقد تشكل خطاب الحداثة الشعرية في الثقافة  
العربية مأخوذاً بضرورة الانقطاع عن القديم العربي، والتناير  
معه، دون أن يتمثل ما طال ذلك القديم من تشويه وتذجين  
واحتواء قام به المنظرون العرب القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم  
للنصوص الإبداعية.

لم يقع الشغل، لحظة صياغة شمار التجاوز والهدم،  
إلى حجم المسافة الفاصلة بين النص الإبداعي القديم والقراءة  
المرافقة له؛ أي قراءة القدامى لذلك النص. لم يقع الشغل  
إلى أن تلك القراءة كانت قراءة وظيفية ليدولوجية يحركها  
حرص مضمير مسكون عنه على احتواء النصوص وتذجينها  
والحد من اندفاعاتها وهدمها، قصد لجم للتوحش فيها  
وترويضها وتحويلها عن مقاديرها، بتفخيم ما من متخلينا يعلن  
عن نفسه فيها. لذلك، تحركت هذه القراءة بين حدى  
الاحتواء والإقصاء؛ احتواء النصوص التي صارت، تحت  
مفعولات التذجين والترويض، أليفة، وهي تشغل من تراثنا  
مركزه الرسمي (نصوص امرئ القيس والمنتبى والمعرى)...  
وغيرهم) وإقصاء النصوص التي استعصى عليهم فعل  
احتوائها («ألف لولة وليلة»، النص الصوفى، النص  
الإباحي... إلخ)؛ لأنها الموضوع الذي يتكشف فيه ما من  
متخلينا يظل متوحشا لا يقبل الترويض والتذجين. ولأنها  
الموضوع الذي تتكشف فيه الذات بكل أبعادها؛ بنزواتها  
وأهوائها، برغائها وميلها العائى للوقوف ضد كل للمنوعات



هذا هو المشهد الشعري، إذن.

تاريخ ملء بالجراحات والتصدعات. كل حركة تشد  
التخلص عما تعتبره قديمها، وتهفو إلى معوه كى تشرع فى  
الابتداء. تاريخ طافح بالسجال والرغبات والأهواء.

■

والثابت أن هذا التماثل الظاهر بين الحداثة الشعرية  
العربية والحداثة الشعرية فى الثقافة العربية سيؤدى إلى بروز  
نوع من الوعي الشقى يحول دون الشروع فى مساهلة خطاب  
الحداثة لأطروحاته ومنجزاته. والثابت أيضا أن الانتفاضة التى  
شهدتها قصيدة النثر، مشرقا ومغربا، ستزيد الوعي شقاء  
وتجعل عملية المساءلة تكف عن كونها قراءة للنصوص  
واستكشافا لما طال حدث الكتابة من تحولات وتغييرات،  
وتصبح محض مراجعة متوترة تحكمها الأهواء وتديرها  
الرغبات، مراجعة تتخذ أكثر من مظهر وتزيى فى السر بأكثر  
من قناع. فرد فى شكل تبرؤ من منجزات حركة التحديث.  
الشعري يقوم به شعراء الحداثة أنفسهم، تبرؤ يصل إلى حد  
اعتبار الحداثة فعل تدمير طال الشعر العربى فى العمق. يقول  
محمود درويش:

إن جبهة الحداثة قد دمرتنا جميعا فأصبحت  
القصيدة العربية قصيدة واحدة تلأب على  
كتابتها آلاف الشعراء<sup>(٥)</sup>.

ثم يجزم معلنا: «نحن محتاجون إلى العودة إلى  
الأصالة»<sup>(٦)</sup>.

تتحول هذه المراجعة، أحيانا أخرى، إلى موقف يلع،  
فى نبرة طافحة بالثوح على الذات والتدب على الثقافة  
العربية، على تراجع الشعر وتلاشي وتوغله عميقا فى عتمة  
الأفول. يقول أدونيس فى بيان الحداثة: «ليست الحداثة  
وحدها ليست موجودة فى الحياة العربية وإنما الشعر نفسه هو  
كذلك غير موجود»<sup>(٧)</sup>. وهذا ما يذهب إليه الخطاب النقدي  
أيضا. يقول خليل النعيمي مثلا: «كما صنعتا الفن الشعري  
قديما حين كنا بحاجة إليه، فنحن فى سبيل تشييمه الآن  
وبأنى موته دليلا على نمونا»<sup>(٨)</sup>.

لكن الإلحاح على أن حدث الكتابة الشعرية فى الثقافة  
العربية يحيا اليوم أحتى مآزقه، إنما يتم وبأخذ حجمه ومناه  
دون أن يقع التفتن إلى أن المآزق يومه فى الظاهر بأنه مآزق  
الشعر، فى حين أنه يطال الكتابة بمختلف أجناسها؛ إنه  
ضارب بجلوره عميقا فى بنية الثقافة العربية المعاصرة.

إن الحديث عن المآزق وتفسيره على هذا النحو إنما  
يتم دون وعى بأن العلاقة التى ما فأتت تتعقد بين النص  
الإبداعى المعاصر والخطاب النقدي المرائق له ليست علاقة  
تضاد، بل علاقة تمارض يصل أحيانا إلى حد التنازل. فلقد  
ظل الشاعر والناقد يتأديان، منذ العشرينيات، بضرورة تغطى  
القديم وهلمه وتجاوز، وظل الخطابان النقدي والتطهري  
يكرسان هذه المخالطة إلى اليوم، فسيما ظلت النصوص  
الإبداعية تفتتح مجراها منشدة إلى قديمها وماضيتها تشد  
الاغتناء به، وتهفو - فى الآن نفسه - إلى التغير معه. لكن  
هذه العلاقة السرية التى ما فتئت تنشأ بين النصين، القديم  
والمعاصر، ظلت فى عداد اللافكر فيه، وظل النص الإبداعى  
القديم يحيا بيننا غربيا؛ إنه يحضر بيننا فننظر فيه بعيون  
السلف، دون أن نتحمل خطورة العتبة الممتدة فى «المابين»،  
ما بين التراث الرسمى ونداء هوامشه المقموعة.

لذلك، كثيرا ما تحول النظر فى التراث إلى نوع من  
الإلحاق الخطير؛ إلحاق للذات بالسلف، واستيطان لوقفتهم  
من الكلمة واللغة والتاريخ. ولذلك أيضا، كثيرا ما يبيد  
التطابق الاختلاف وتطيق الوحدة على التعدد، ويصبح حضور  
النصوص القديمة بيننا عامل تغريب واغتراب؛ لأن العلاقة  
بمنجزات السلف تصبح، فى هذه الحال، ضريا من المسيرة  
والانتفاء لا نوعا من الاستكشاف وإعادة البناء، تصبح نوعا  
من الحلول فى القديم العربى يدل أن تتحول إلى حدث  
تمثل وقيل مغايرة مع ذلك القديم من طرق استيعابه فى  
اختلافه وتمده. والحال أن الإحاطة بذلك التمدد والاختلاف  
هى، وحدها، التى يمكن أن تضعا على درب التغير مع  
السلف، وذلك طرح أسئلة جلوية تمكنا من مواجهة  
التحدى المائى الذى تمثلته السلفية الفكرية بما تدعو إليه من  
تطابق مع القديم العربى، دون أن تحيط بذلك القديم فى  
اختلافه وتمده.

والثابت أيضا أن هذا التصور التبسيطى للعلاقة التي ما فتئت تتم بين اللحظة الحاضرة وتلك التي أمتعت في الماضي، بين النص الإبداعى الحديث وتلك الذى علق من ذاتنا وذاكرتنا بقاعها قد أسهم في وضع الكتابة التقنية والإبداعية في حضرة مازق عديدة ومكاثدة متنوعة، فلم يقع التفتن إلى أن تحرير الذات الكتابة ودفعها على درب التأسيس الحقيقى لا يمكن أن يتم إلا مروراً بتحرير ذاكرتها المحجوزة؛ لأن جراحاتنا - مثل أسزاتنا - ليست وليدة اللحظة الحاضرة بل هي آفة من بعيد، ونفى هتنا لم تبدأ هنا والآن وإنما راقت جميع مراحل تشكل متخيلنا الذى ظل هو الآخر مصادراً مغنياً واقعا هناك بعيداً في منطقة اللافكر فيه.

واضح، إذن، أن هذه الرغبة العاتية في الانتماق من القديم وسلطانه لم تكن، في الواقع، سوى ضرب من الوقوع في حبال القدم، وتكريساً لسلطانه وامتنالاً لكرهه، فللقدم كرهه، وله أيضاً سلطان هو الذى يجعله قادراً على الانتماس في الرؤى الذى يهاجمه بتجاوزها، وتلقف الخطابات التى يحرص على الخروج من دائرة سحرها.

لكن هذه الرغبة التى أوقعت خطاب الحفلة في حبال القدم وشراكه لم تكن مجرد موقف يتنصر للحداثة على القدم، بل كانت تحمل في ما تخفى منها تسليمًا مضمرًا مسكوتاً عنه بأن جميع محاولات التملص من القديم العربى والإفلات من سلطانه متعلق لا يظال وغاية لا تدرك. ذلك أن القديم يظل دائم الحضور في اللحظة الحاضرة، لا سيما أن الماضى (النص القديم) لا يمضى نهائياً. أما الحاضر (النص الحديث) فإنه لا يحضر بالكل إطلاقاً. بل يحضر ومعه - في تلاوته وأصقاؤه - يحضر الماضى ويفعل، في السر، فعله. وهذا يعنى أن اللحظات جميعها: الماضى / الحاضر / وما سيأتى، لا تعيش فحسب، بل تتعاصر هنا والآن؛ أى في ذواتنا ونصوصنا.

■

من هنا نترك، إذن، أن الذى لا يمكن أن يستمر، وعلينا أن نمضى في خلعته والانتماق من سلطانه وقبوره، ليس النص الإبداعى القديم، وإنما هو كيفية قراءة العرب

القديمى لذلك النص، لأن تلك القراءة التى مازال أنصار القدم يكرسونها إلى اليوم (أو يستبدلون بها تطبيقات مدرسية فجة للمناجى الغربية) لم تكن برهة إطلافاً (لأن القراءة أن تكون برهة!)، إنها توهم بأن منادها ومحصل أسرها إنما هو الكشف عن أدبية النص، فيما هي ظلت تتشكل حرصاً على تدجين النصوص وترويضها واحتوائها، ولجم المتوحش فيها أو حجبه وتثبيته وإقصائه.

ولما كان النص الإبداعى هو الموضوع الذى تنكشف فيه الذات بكل أبعادها، بنواتها وأحوالها، برغائها ونزغها، بميلها الجارف للوقوف ضد كل المنوعات والمهرجات وهدم المطلقات والتماليات فإن ترويضها يتضمن، بالضرورة، ترويضاً مماثلاً للذات وتذجيناً للجسد.

والثابت أن هذا الانشغال باحتواء النص الإبداعى وترويضه، وهو ما يرد مقترناً - في النظرية العربية القديمة - بالحرص على ترويض الجسد وتقنين الحب، إنما يكشف عن وعى مماثل بأن الحب والشعر هما الموضوع الذى يوضع فيه الكائن قدام حقيقته المتجسمة؛ أى هشاشته، وهما ميدان المواجهة؛ مواجهة رعب الوجود (أى مواجهة الكائن لهشاشته).

إن الحب في المتخيل العربى كما يعلن عن نفسه في النص الإبداعى، قديمه وحديثه، سواء كان في شكل تفنن بالجسد ومفاته أو تلطف على الانتماس في اللذة، أو في شكل دعاية ونزق وإباحية، ليس مجرد علاقة تنشأ بين شخصين / جسدين، بل هو تجربة وجودية كأساس.

إنه تجربة تضع الفرد في محاذاة الموت وإزاء العدم. وهو، من جهة كونه تجربة (لكل تجربة مذاق المهنة)، إنما يدرك بالحال لا بالمقال؛ لأنه انفعال يداخل الكيان وفوضى تطلل الذات على نحو، بموجه، تصبح السعادة التى تنتج عنه مقترنة بالملمب والوجع والضنى.

هذه السعادة الملعبة المضنية المؤلمة التى ترافق الحب وتنشأ عنه هي التى تفتحنا من الداخل على الموت، وتحيطه بهالة لها جاذبية الموت وسحره، ولها أيضاً قفته وإغراؤه، ذلك

معنى الخروج من عالم إلى عالم؛ من عالم الإنسان إلى عالم الجنان، أى من الإنسان الأليف المتوحش إلى المتوحش المجهول الخيف.

من هنا، نترك أن للحب والشعر (الكتابة) فى المتخيل العربى مبتداً واحداً. فلقد ألح العرب فى أكثر من موضع<sup>(١٣)</sup> - وهذا يجب أن يقرأ فى معناه الرمزي أيضاً - على أن الشاعر إنما يستمد رؤاه من السماء ومن الشياطين. وذهبوا إلى حد القول بأن لكل شاعر شيطاناً هو طريقه إلى الشعر<sup>(١٤)</sup>، حتى لكان الشعر هو نداء المتوحش فى اللغات؛ أى نداء ما من اللغات لا يقبل الترويض والتدجين والاحتواء. إنه نداء الحرية، أو هو ما يتردد فى أغوار اللغات وأصقاعها من حنين إلى عالم لا إكراه فيه، وليس فيه ممنوعات ومحرمات؛ عالم غشوبة وضبط ولذة؛ عالم يتناقض مع متطلبات المدينة والاجتماع؛ لأنه يقوم على الخروج الدائم من الأليف إلى المتوحش ومن النظام إلى الفوضى.

ولما كان الحب يخرج بصاحبه - حامله - من عالم الإنسان إلى عالم الجنان، والشعر تلهمه الشياطين والجنان، فمعنى ذلك أن الحب والشعر صنوان، كل منهما ضرب من الخروج؛ خروج من الأليف إلى المتوحش، ومن النظام إلى الفوضى. إن الحب يترجم رغبة الكائن فى البقاء والاستمرار لأنه، كما أوضحنا، عناد الحياة قدام الموت. أما الشعر فإنه يصدر عن الرغبة ذاتها، رغبة الكائن فى الاستمرار والبقاء واحتماه بالكلمات؛ لأن لا وجود للكائن خارج ما تسمح به الكلمات.

فى الحب يحتسى الكائن من انفصاله وبرد عزله بالآخر، بالصنو، بالشبيه، بالحيبيب.

وفى الشعر يلجأ الكائن إلى الكلمات، وتبدأ المواجهة حادة، عالية عتيفة.

الكتابة والعدم؛ ندان مربعان يقفان وجها لوجه؛ ندان مربعان يقابلان ويحتملان فى صراع لا ينتهى.

أن الحب تجربة تتحرك فى فضاء المفاجأة، بل إن الإحساس العائى بالمخافة، محطة الوجود، هو المفجر الأساسى لهذه التجربة.

إنه هوى جارف وانفعال لوجج. لذلك، يرد مقترنا بالمتف والمقتل وبالتحدى الذى يمتضى بصاحبه حتى خفه. بل إنه الفضاء الذى يوضع فيه الكائن قدام حقيقته؛ هشاشته. ويحمل فى حضرتها لحظة شروعه فى ممارسة الحب. لذلك يصبح الجنس أيضاً ضرباً من المواجهة، مواجهة الكائن لحقيقته أى هشاشته. لأن الجنس «هو ميدان العنف، ميدان الخرق والانتهاك»<sup>(١٥)</sup>. إنه، بمعنى آخر، عناد الحياة فى مواجهة الموت، وهو «تأكيد للحياة حتى الموت»<sup>(١٦)</sup>.

معنى هذا، إذن، أن الحب إيمان بالموت وإقرار بسلطان العلم. ولكنه ضرب من المواجهة المتينة العاتية التى لا تهدأ ولا تكل، مواجهة الكائن للعدم؛ لأنه إنما ينتج من وهى الكائن بعزله وانفصاله. إنه، كما قلنا، هوى جارف يمكن أن يخرج بالذات من دائرة العقل، فتتوغل فى رحاب الشبه والجنون.

عن هذا الوعي صدر العرب القلبي نكث الحديث فى مؤلفاتهم عن الشعراء المحبين للذين عصف الحب بمقولهم فتوغلوا فى ليل الجنون. يكفى هنا أن نعود إلى كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم أو كتاب (مصارع العشاق) للشيخ أحمد السراج القسارى، حتى نجد أن الحب يرد مقترنا بالمذاب والرجع، بالعنى والنوح، بالفرقة والفقد، بل إنه يرد مقترنا بالجنون والموت، وترد شخصيات المحبين والمثاق هشة مرهفة إلى حد التلاشى، واقفة على الشفا الخطير شفا الجنون والموت<sup>(١٧)</sup>.

هكذا يصبح الحب خطراً على أمن المجموعة. إنه نوع من الخروج الخطير، خروج من العقل إلى الجنون، من النظام إلى الفوضى، من المدجن إلى المتوحش. نقرأ فى (مصارع العشاق) أن قيساً بعد أن جن، تحت تأثير الحب، صار يعاشر الوحش فى الفلاة - وعلمنا أن نقرأ الخبر فى معناه الرمزي<sup>(١٨)</sup>، لاسيما أن الجنون فى (لسان العرب) يتضمن

تنظيراتهم الفلسفية والنقدية والبلاغية. لذلك جاءت قراءتهم للنصوص وظيفية إيديولوجية يحركها - كما قلنا - حرص مضمر مسكوت عنه على احتواء النصوص والحد من اندفاعاتها وهدمها قصد ترويضها وتحويلها عن مقاديرها. لذلك ذهبوا إلى أن الكلام الشعري كـ «السحر والنبوة»<sup>(١٦)</sup>، إنه، في نظرهم، بوابة مشرعة على التيه. بل إن الكلمات، حين تسترد في النص الإبداعي ما كان لها في البدء: ليهيها، يمكن أن تضع الذات على الشفا الخطير، شفا التيه والضلال، لذلك أيضا تجد الجاحظ يفتح كتابه (البيان والتبيين) قائلا: «اللهم نمود بك من فتنة الكلام»<sup>(١٧)</sup>.

والفتنة هي، في نهاية التحليل، وضع يدرك بالحال لا بالمقال، بل إنها حال معنى الخروج عما هو معتاد ومألوف، خروج إلى غير ما كانت الذات عليه قبل حدوث مفعول الفتنة. إنه الخروج من عقال الوعي وقيدوه؛ أي الخروج من الحضور والتطابق، تطابق اللات مع وعيها أي ما تعتقد أنه صميمها. ليُجاز: إنه الخروج من الهوية نحو ما هو مخالف ومغاير وغريب.

لكن الخروج، هذا الخروج الجارف، هذا الخروج على الذي من شأنه أن يضع الذات على درب التمسرد على المنوعات والمتعاليات، ويطلق العنان للأهواء والرشايب والنزوات، هذا الخروج الذي يتحقق في الكلمات وبواسطتها، هذا الخروج هو - بالضبط - ما يتعارض مع متطلبات المدينة الفاضلة، مدينة العقل الذي يلجم النزوات، ويعقل الأهواء، يحد من جموح الرغائب ويروض الجسد.

طبعي، بعد هذا، أي نتيجة لهذا الوعي، أن تمضي قراءة العرب القدامى في اتجاهين: وتشد غايتين؛

الغاية الأولى: ترويض الجسد والحرص على إقصائه.

ههنا تنزل جملة من الأحاديث نسبوها إلى الرسول. وهي تلح جميعا على «أن من عشق فظفر فف فمات، مات شهيداً»<sup>(١٨)</sup>. وههنا يتنزل أيضا ما قاله الفارابي حول «أهل المدن الجاهلية واستسلامهم للذة والشهوة والغلبة»<sup>(١٩)</sup>، وما قاله ابن الجوزي في كتابه (ذم الهوى)<sup>(٢٠)</sup>.

من هنا، نفهم لماذا يحفل الشعر - والإبداع عموما - بإعلان شرعة الخروج على المنوعات والمحرّمات، ولذلك أيضا يرد الشعر، قديما وغدا، محفيا بالثلث محفلا بالجسد حتى لدى الشعراء العصريين الذين ادعوا الطهارة. إن الكتابة في الحب تصبح ضرا من ثمرة جسد المحبوب رقيقة... رقيقة... وارتماشا. بل إن الكتابة في الحب تفتح على النفس والنزق والدعارة؛ إذ تصبح فعل مراقبة ومضاجعة في الآن. لذلك، نجد هذا الطابع النزق، هذا الطابع اللذّي، بموجبه، يصبح الكلام في الحب تمجيذا للذة واحتفالا بالجسد، حاضرا في الشعر الصوفي نفسه؛ إذ كثيرا ما يفتح الابتهاال والإنشاد على أبعاد جنسية؛ فيصبح النص مثل قداس يقام احتفالا باللذة واحتفالا بالجسد والشهوة<sup>(٢١)</sup>.

والثابت أن هذا الطابع النزق، هذا الميل الجارف إلى الانغماس في اللذة، هو ما يمنح الحب هويته من جهة كونه فعل مواجهة، وهو ما يمنح الشعر - نعتي الإبداع عموما - ماهيته من جهة كونه حدث مجابهة؛ ذلك أن الحب والشعر إنما يمثّلان تجربة تضع الكائن في محاذة الموت وإزاء العلم، ولكنها تجربة تجعل فكرة الموت أكثر احتمالا، وتزيد للميل الجارف إلى الوقوف في وجه المنوعات والمحرّمات توجهها، وتفتح الوجود على حرية الكائن في مواجهة الرعب.

واضح، إذن، من خلال ما تقدم، أن الحب والشعر يتمازجان من جهة الماهية والوظيفة مع الرؤية الدينية للكون.. واضح أن الحب والشعر يتمازجان مع الرؤية الدينية من جهة كونهما تجربة وجودية مدارها الرضا والمواجهة، رفض الكائن لهشاشته - لقدرة - ومواجهته لها في اللذة وبواسطتها. أما الشعر فإنه مواجهة تتم في الكلمات والكلمات، لذلك يصبح النص الإبداعي بمثابة الفضاء الذي تستعيد فيه الذات حريتها وتتشل نفسها من عقال المحرمات والمنوعات، بل إن الكتابة تصبح هدما للمعطيات ودعوة إلى التمرد على المتعاليات.

عن هذا الوعي بخطورة النص الإبداعي من جهة كونه موضعا تسترد فيه الذات حريتها، وعن هذا الوعي بخطورة الحب من جهة كونه هوى لجوجا يطلق العنان للرغبات والنزوات، وعن هذا الوعي صدر العرب القدامى في مجمل

الغاية الثانية: لتدجين النص واحتواؤه.

أعلنت عملية الاحتواء عن نفسها بطريقة أكثر مكرراً وأشد موارية. وجاءت متممة في كيفيات مقارنتهم للشعر وفي تنظيراتهم حول الشعر والشعرة. فلقد جاءت قراءاتهم في شكل حركة تلتقي وتتعدد وتتشدّد الوحدة؛ حركة اعتصرت الكتابة في غرضين كبيرين: للدح والهجاء. غير أن هذه الفرضية التي اتبنت عليها الشعر العربي ليست مجرد موضوع للقول وليست اختياراً أتاه الشاعر العربي القديم. إنها لحظة من لحظات إعلان موقف العرب من الكلمة والنص والعالم عن نفسه؛ إذ الغرض من الكتابة الشعرية في التصور البياني إنما هو تحقيق النفع بالمعنى الاجتماعي<sup>(٢٤)</sup>، لذلك ألحّ المنظرون القدامى بدءاً بالجاحظ وصولاً إلى حازم القرطاجاني وابن خلدون على أن «الشعر كلام مغيل»<sup>(٢٥)</sup>، والكلام المغيل، في تصوّرهم، هو الذي «يجمع إلى جودة الإللاذ جودة الإفهام»<sup>(٢٦)</sup>. يتولد «الإللاذ» مما يبنى عليه القول من أبعاد جمالية تثير اللذة في ذات المتلقى وتشدّه إلى الكلام شدةً. أما «الإفهام» فينتج عن الإفادة التي تحصل للمتلقى. والإفادة إنما يحققها المعنى المراد لإصالة إلى المتلقى قصد استنهاضه لفعل شيء أو استفزازة للفنور منه والمنول عنه. لذلك، تملّض الأقبائل الشعرية في اتجاهين كبيرين ولا خيار: للدح والهجاء؛ مدح الخصال الممدوحة بتحسينها وتجميلها واستهاض المتلقى لطالبها، وذم الخصال المذمومة للتنفير منها بتقبيحها في ذهنه.

تتج هذا التفتين الذي يرسم للشعر حدوده وضافه عن رؤية مختصرة وظيفية الشعر والكلام إجمالاً في مدى تحقيقه للنفع بالمعنى الاجتماعي؛ إذ الغرض في نظر أصحابها إنما هو «استدفاع المضار واستجلاب المنافع»<sup>(٢٧)</sup>، وأدى إلى موقفين في غاية الخطورة. فلقد عدت الكلمات بمثابة أوعية للمعاني فتم الفصل بين اللفظ والمعنى - الشكل والمضمون - وهذا يعني أن اللفظ كالجسد عارض متبدل فان. أما المعنى فإنه كالروح خالد لا يتبدل ولا سلطان للبلى عليه. لذلك، جزم القدامى بأن «الشعر تجويد للمعاني»<sup>(٢٨)</sup>. وذهبوا إلى أن الشاعر المبدع ليس ذاك الذي يتدبّر المعنى ويخلق فيما هو يعتدّ طريقة في تصريف الكلام لا عهد لغيره بمثلها،

لكن هذا الحرص الصريح على إقصاء الجسد وترويضه يتخذ، في أغلب الأحيان، طريفة في الحضور أكثر تكتماً وأشدّ تسيراً، وينس في الحكايات والأخبار على نحو موغل في التخفي، يكفي هنا أن تعود إلى كتاب (الأغاني) وننظر في أخبار جميل وأخبار وضاح اليمن، حتى ندرك أن وضاح الأخبار لم يكن يرقى إطلافاً. إن جميلاً ينجو من الموت لأنه رفض الامتثال لتناء جسده<sup>(٢٩)</sup>، أما وضاح فقد لبى تناء الجسد فمضى إلى حشفه<sup>(٣٠)</sup>.

هنا أيضاً علينا أن نقرأ الأخبار في معناها الرمزي؛ لأنها إنما ضمنت بقاها وأمنت استمرارها فاعلة فينا إلى اليوم بمستواها الرمزي لا بما نفهمه منها على أنه حقيقة وواقع وحديث تاريخي، لاسيما أن هذه الأخبار إنما تلح على أن الخلاص مشروط بإقصاء الجسد، وهذا تصور يتنظم رؤية القدامى ويهرها. ذلك أن إقصاء الجسد إنما يتضمن - بالضرورة - إفراغاً للحب من محتواه من جهة كونه ميدان مواجهة وعنف، ومن جهة كونه تجرّية وجودة مصدرها الاستيقاظ الفاجع على رعب الوجود. بل إن إقصاء الجسد يتضمن إقصاء ملاملا للرغبات والأهواء وتدجيناً للذات. لذلك، توهم الحكايات في هذه الأخبار بأن ملأها مجرد أحداث عارضة حدثت في أزمنة خلت، ولكنها إنما ترضنا، حين نتملاها، في حضرة صراع يجري بين السماء والأرض، بين المتوحش والأليف، بين الرغائب وما يمتنعها. لذلك، سنجد هذا المتوحش، هذا الملهود منه، يتنقم لنفسه ويثأر لها. بل إن الأرض ستأثر لنفسها من السماء في كتب الأخبار والتاريخ والرسائل وفي النصوص المهيشة، حيث تصبح السماء في خدمة الأرض، والمقدس في خدمة اللذة والشهوة والبطنة.

يكفي هنا أن نشير، تمهيداً، إلى أن كتاب الشيخ النفراوي<sup>(٣١)</sup> يبدأ في شكل ابتهاج للسماء والقداسة والله، ثم بحرّ الجميع: الله والقداسة والسماء لتصبح بمثابة خدم للذة والجسد. فيتحوّل الابتهاج من إنشاء يرفع تمجيداً للسماء إلى قدّاس يقام في حضرة الأرض والجسد.

شيء؟ ماذا يملك الشاعر غير الكلمات، غير هشاشة الكلمات وهشاشتها وعنفها. وهو ينس في كتاب (ألف ليلة وليلة) حيث تخفى شهرزاد بالكلمات، فينهض السرد ويتشكل بوصفه محاولة لإبادة الموت أو لإرجائه على الأقل.

لا خيار ولا توسط، إذن.

إن استرداد القديم العربي مشروط بتحريره مما طاله من تدجين واحتواء، وهو مشروط أيضا بخلخلة القيم الوهمية التي زرعها القدامى فيه زرعاً، تلك القيم الجمالية التي مازلنا نصدر عنها ونكرسها لحظة قراءتنا لقديمنا وماضينا فيتحول إلى عامل تغريب واغتراب.

إن النص القديم يحيا بيننا غرباً، لذلك يظل يصرخ في ليل وجودنا منتظراً الكشف، ولا خيار هناك. إن مسألة هذا القديم وإعادة ابتناء شعره يمكن أن تتم انطلاقاً من المنجز الفني للنص المهشم في الثقافة العربية كما أوضحنا، وابتناء من المنجز الفني للنص الإبداعي المعاصر، لا سيما أن هذا النص ما فتئ يتشكل، لا سيما في لحظات قوته واندفاعه، ماخوذاً بقديمه وماضيه لا ينشد محاكاته والاهتداء بمنجزه، بل يهفو إلى استكشافه وإعادة ابتناء شعره. يكفى هنا أن ننظر مثلاً في نص «رحلة المتنبي إلى مصر»<sup>(٢٠)</sup> حتى يتبين لنا أن علاقة النص المبدع - نص درويش - بعلاقة النص المرجعي - نص المتنبي وتفرسته - لا يمكن أن تقرأ على أنها نوع من التضمين. ولا يمكن أن تقرأ من جهة كونها ضرباً من التناص؛ لأن الكتابة هنا تفتح لها مجرى في مناخات أخرى وترتاد أقاليم أخرى. إنها لا تتكى على نص مرجعي وتشرع في التناهي مفتحة بمنجزه الفني، بل تستكشف ذلك القديم وتصفى إلى نداء المتوحش فيه وتعيد ابتناءه على نحو، بموجب، يصبح نص درويش فعل تحرير لنص المتنبي مما طاله من ترويض وتدين واحتواء قام به المنظرون القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم لشعر المتنبي؛ إذ اكتفوا بإبراز قيمته النفعية واعتصروه في غرضي المدح والهجاء.

إن نص درويش يستكشف ما حرص القدامى على لجمه وإقصائه، نعتي علاقة الشعر بمحنة الذات في مواجهة رعب الوجود؛ أي ما يجعل من الشعر نداء المتوحش في

بل هو ذاك الذي يلتقط المعاني المتعارفة الملقاة على قارعة الطريق، أي تلك التي جرت مجرى المادة في المدح والهجاء ووجودها؛ أي يخرجها لإخراجها جليلاً جليداً لم يسبق إليه.

هذا ما أقره التصور البياني القديم. غرضان كبيران هما قدر الشعر والشاعر؛ لا خيار ولا توسط؛ لأن الخروج عنهما خروج من دائرة الشعر. لا خيار؛ إذ على الشاعر أن يعيد إنتاج قيم المجموعة بتجديدها وتجميلها وإخراجها في أحسن صورة من اللفظ. ولا توسط أيضاً؛ إذ على الشاعر أن يقصى ذاته من نتاجه فيكيف نصه عن كونه الموضوع الذي تسترد الذات فيه حرمتها وتواجه المنوعات والمحرّمات. وإذن، فالشعر ليس هدماً للمتعاليات ووقوفاً في وجه المطلقات، إنه يصبح، في هذه الحال، إعلاء لقيم المجموعة، وتمجيداً للمطلقات.

والشأن أن هذا الجانب للمتوحش الذي يجعل من الكتابة فعل وجود لا فعل إعلاء لقيم المجموعة، ويكرسها إلى حدث انشقاق وحدث خروج نحو المخالف والغريب والمجهول هو الذي حرص العرب القدامى في زمانهم ذاك على لجمه وتغيبه لحظة قراءتهم للنصوص الإبداعية. وهذا ما يظل في زماننا هذا ماثلاً في عباد اللاصفكر فيه والمسكوت عنه. والحال أنه جزء من متخيلنا الذي ظل مصدراً مغيباً، وهو أيضاً جزء من ذاكرتنا المحجوزة، فآكرتنا المليئة بالشقوق والتصدعات والانقطاعات. إنه قابع في الظل من ذاتنا محتم بأصقاع نصوصنا الإبداعية، لاكد بالنسيان. لذلك، ظلّ يرسم لنفسه مسارب ودروباً سرّية ملتوية، انحدر من الوعى إلى اللاوعى. غاب من السطح واحتمى بالأغوار، ولذلك، ظلّ يعلن عن نفسه إيماء ولها؛ ظلّ يعلن عن نفسه منذ جلجاش حيث تنهض الكتابة باعتبارها فعل وجود لتنازل العلم<sup>(٢١)</sup>، وتواصل في الشعر ما قبل الإسلام. يقول طرفة ابن العبد مثلاً:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادها بما ملكت يدي

ماذا تملك يد الشاعر في وجه المنيّة المشرّعة والعلم الذي يسرى في تفاصيل كل شيء ويبيد قطرة قطرة كل

هكذا، إذن، تضمننا العلاقة السرية التي ما فتئت تتم بين التراث الرسمي وهوامشه المقموعة وتلك التي ما فتئت تتم بين النص المعاصر والنص القديم في حضرة المتوحش في القديم العربي، أي في حضرة ما يجعل من ذلك القديم نفسه حدث انشقاق وفعل وجود. وهكذا تملن أسئلة الشعر عن نفسها : إن النص القديم يحيا بيننا غربا كما أوضحت. إنه في حاجة إلى الاستكشاف بعيدا عن شعارات الهندم والتجاوز والتخطي، أي الشعارات التي وضعت خطاب الحدثة في حضرة أعشى مآزفه. وهكذا يتبين لنا أن الصلة بين النصين، القديم والمعاصر، ليست صلة هدم وقطع وتجاوز بل هي صلة تمام في التناثر والاختلاف.

وهذا يعني أن لا معنى للكتابة الشعرية بأسرها، لا معنى لتعددتها واختلافها، خارج ما انطوى عليه تاريخها من علامات ومحن وجراحات، من طمسوحات وترددات ومراجعات، ولا معنى لخطاب الحدثة نفسه خارج فضاء الترددات والمراجعات.

الذات. وما يجعل من الكتابة فعل وجود. لذلك، يصلنا صوت المتن في نص درويش وهو يستبدل بالمطلق الذات: أضلاعى سجاج الأرض أو شجر الفضاء وقد تدلى.

هكذا نرسم صورة المتن. إنه ليس شاعرا مناحة، نثر شعره لإعلاء قيم المجموعة بل هو موضع تلاقي الأرض - الأرض - بالسماء الأثيري - الفضاء - وتقاطعهما (وهو ما نوحى به صورة الشجر الذي يتدلى جذوره في السماء وفروعه على الأرض)، بل إن «الشاعر سماء تتكلم لغة الأرض». لذلك، تصبح الكتابة تمجيدا للبشرى:

نسيت أن خطأي تبتكر الجهات

وأجديات الرحيل إلى القصيدة واللهب

وتأثر الأرض لنفسها من السماء، وتصبح أنا موضع تجلى المطلق، تقضى على تعاليه وترجعه في الذات وتعلن:

... النهار لا يعيش إلى قسلا أراه

والحقل لا ينضو الفرائش على يدى فلا أراه

## الهوامش

(٩) جورج باغى، انظر الفصل الذى ترجمه محمد على البوسلى، مجلة الكرمول، العدد ٣٦، السنة ١٩٨٧، ص: ١٨١.

(١٠) نفسه ص: ١٧٧.

(١١) بلاط الناصر في التراث القديمة أن صورة المائى والحب رد مرملة وشخصيته حقة، يدلى عليه في لحظات الحزن وفي لحظات الفرح أيضا، يدلى عليه عند التلاقي ولحظة الفراق حتى لكأنه يحيا على شفا الغياب.

(١٢) يورده صاحب الأغاني صورة تقيس بين الملوح يجب أن نقرأ في مستحضر الرمزى أيضا. يقول عن تقيس : «لكان يهيم في البرية مع الوحش ولا يأكل إلا ما بهت في البرية من بقل ...». انظر كتاب الأغاني، نسخة عن طبعة بولاق الأصلية، دار الفكر للجمع، المجلد الأول، الجزء الأول ص: ١٧٥.

(١٣) هذا التصور حاضر في كتب الأدب، وتاريخ الأدب. نذكر، كمثيلا، رسالة التزييع ومقامات البديع.. إلخ.

(١٤) جمال الدين بن شيخ : مجلة الكرمول، العدد ٢٧ السنة ١٩٨٨، ص: ٧٨.

(١٥) أبو القاسم الشافى : الخيال الشعري عند العرب، دار التونسية للنشر، الطبعة الثالثة، تونس ١٩٨٢، ص: ١٠٥.

(١٦) أدونيس (على أحمد سعيد) : «بيان الحدثة» ضمن كتاب البياضات، إصدار أسرة الأديب والكتاب، البحرين ١٩٩٣، ص: ٥٥.

(١٧) فاضل الزواوي، نص بعيدا داخل الغاية، كتيبة سنة ١٩٩٢.

(١٨) مجلة الحقل، العدد ٣٨٩، السنة ١٩٨٧.

(١٩) نفسه.

(٢٠) أدونيس : «بيان الحدثة» ضمن كتاب البياضات للذكور، ص: ٥٧.

(٢١) خليل النيسى : مجلة دراسات عربية، عدد ٧ السنة ١٩٨٩، ص: ١٠٣.

- (١٤) انظر مثلاً وللمقدمة الإليسيية ص: ١٨٤ ، مقامات بلديع الزمان الهمداني، الطبعة السادسة، دار للتحرق للطبعة الكاثولوكية بيروت لبنان (دت)
- (١٥) نذكر هنا مثلاً ابتهاجات رابعة المدينة. رجاء في مناقب السيدة لثيرة (مقصودة نوسية) أنها تتجهل إلى الله قائلة: «أنا فرس الراكبين كما سفينة المارين .. إلخ». وللأسفينة التي تركب والفرس التي تمطى بمد جسسى واضح. وسمن نواصل الابتهاج بفتح إحداهما لأنه يتقد شهرة.
- (١٦) ابن طباطبا الملوى، حوار الشعر. شرح وتحقيق: حمى عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان ١٩٨٢، ص: ٧٢.
- (١٧) الجاسط: الهجان والهيمن، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة العائى، القاهرة ١٩٩١، ص: ٥/١
- (١٨) الشيخ السراج نقارى: مصارع المعلق، دار صادر، بيروت (دت) ص: ١٥/١.
- (١٩) المارابى، كتاب آراء المدينة الفاضلة. انظر الفصل ٣٧ والقول فى للث الجاعلة طبع دار سراس للنشر، سلسلة عناصر، تونس ١٩٩٤.
- (٢٠) ابن الجوزى، دم الهوى، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٢.
- (٢١) راجع أشعار جميل فى كتاب الألفى.
- (٢٢) راجع أشعار وضاح البى فى كتاب الألفى.
- (٢٣) الشيخ النفلوى: الروض الماطر فى نزهة الماطر، دار رياض الرئيس، بلند ١٩٩٠.
- (٢٤) يقول حازم القرطاجى، مبراً عن تصور انتظم رؤية العرب وأخبارها، إن البداية من الكلام إما هى استجلاب للذائق واستنقاع للفتنة.
- مهاج البلغاء وسراج الأبداء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرىة، تونس ١٩٦٦، ص: ٣٤٤.
- (٢٥) نصر نظرية العرب القداسى فى الشعرية من هذا التصور وتكرس. وتلقا عدد حله للسغة طويلاً فى كتاب لنا بينوا، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرين العرب ما أنجزوه وما فعلوا إليه، اندل العربية للكتاب، تونس ١٩٩٢. وثبنا جميعها ومعلما فى كتاب المصاحفات والعلاضى فى النقد والشعر، صدر عن دار سراس للنشر، تونس ١٩٩٢.
- (٢٦) المقولة لآين رشد، انظر رسالته للفتنة ضمن كتاب عبد الرحمن بدوى فى الشعر، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣، ص: ٢٤٤.
- (٢٧) حازم القرطاجى، مهاج البلغاء وسراج الأبداء، ص: ٣٤٤.
- (٢٨) مقدمة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد النعم خفاجى، ط: مكتبة الكليات الأزمية، القاهرة ١٩٧٨، ص: ١٦، ١٧، ١٨.
- يحلل مقدمة هذا التصور بضبط حدوده. وهو بذلك بطور لول الجاسط حول إخراج المعنى فى أحسن صورة من اللفظ واعتباره للمعنى كالجوزى والألفاظ كالمراض. وإليه حاحه على أن المعنى يحسن فى لفظ، ويقع فى لفظ كالجوزى الذى تحسن فى معرض وتقع فى غيره. وثابت أن هذا التصور سينظم رؤية العرب القداسى ويجد له صدق فى كتابات الجرجاني وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجى، إنه قارون عليه جريان نظريتهم فى الشعرية
- (٢٩) المبروف أن جلعاش حين ليقن أن إعادة النعم غاية لا تدرك وتحقيق الحلوة متعلق لا بطلان، أسر بأن شاعر سيره على الأرواح، لجامت الكتابة لتقف فى وجه النعم.
- (٣٠) محمود درويش، المجموعة الكاملة، المجلد الثانى، دار العودة، بيروت/ لبنان ١٩٩٤، ص: ١٠٥ وما بعدها.





# القصيدة الحرة

## معضلاتها الفنية، وشرعيتها التراثية

### محیی الدین اللادقانی\*

يخطر لمطلق تلك التسمية في الخمسينيات<sup>(١)</sup> أن تسميته تلك قد أصابت تلك القصيدة في مقتل، وسلبتها الكثير من أسلحة الصراع منذ بداية الحركة التي كان يجري خوضها في ميدان ثقافة عربية تبالغ في وضع الحدود بين الشعر والنثر، وتقاوم تقرب الضفاف بينهما، على عكس ما جرى، وجرى، في ثقافات عالمية أخرى.

لقد كانت منطلقات أدونيس، الذي أطلق تلك التسمية على ما كان يكتبه محمد الماغوط وأبى الحاج وتوفيق صايغ، صحيحة، ومتفقاً عليها في جبهة المجددين، فالوزن مجدّد للنظم وليس للشعر. فقد يكون الكلام موزوناً، منظوماً، ولا يكون شعراً، وهذا ما يوافق عليه عبد القاهر، وحتى أرسطو. ولكن طبيعة الحركة النقدية كان يمكن أن تختلف جغرافياً لو لم ترتكب جماعة شعرخطأ الكبير، وتبني تلك التسمية. فالاسم، وكما هو واضح، يحمل تناقضاً ظاهرياً يسهل تحويره لحرف النقاش عن الأساسيات،

لم تُظلم حركة فنية في التاريخ كما ظُلمت حركة الشعر الحر التي أنتجت القصيدة الحرة المعروفة ظلماً باسم قصيدة النثر. والظلم الواقع على هذه الحركة لم يأت من خصومها فحسب، إنما جاء معظمه من أصدقائها ومؤيديها الذين روطوها - بحسن نية - في مجموعة من المواقف الصعبة، التي سيحتاج الجيل الجديد - من محبي تلك الحركة - إلى وقت طويل لمعالجة ذيلها، وتناجها السلبية التي لم يفكر بها الذين أطلقوا على القصيدة اسم «قصيدة النثر»، ولا الذين بحثوا لها عن مرجعية غريبة وقفزوا فوق مرجعيتها العربية بوصفها وليدًا شرعيًا لتراث عربي غني عرف هذه المحاولات المختلفة من الشعرية، والموقعة بالتوازي والتزامن مع القصائد الموزونة منذ العصر الجاهلي.

إن اسم «قصيدة النثر» لم يطلقه الاتباعيون على القصيدة الحرة، إنما جاء بكل أسف عن طريق المجددين، ولم

\* شاعر وصحفي، سوريا.

الحدافة الشعرية العربية، «المصدر» الأساسي لمظم من حمل لواء التنظير لتلك الحركة.

وكي نفهم سر الإلحاح على ربط القصيدة الحرة بالأقن الإبداعى الغربى بدلاً من العودة بها إلى حضنها الطبيعى فى التراث العربى، لابد أن نلاحظ أن تنظيرات الحدافة وأزماتها فى بيروت ارتبطت، بشكل أو بآخر، بالخلفيات الحزبية للمنظرين، ومعظمهم من الحزب القومى السورى الاجتماعى، الذى حاول الهرب من دائرة التراث العربى إلى دائرة تركت شعوب البحر الأبيض المتوسط، منذ أن ابتكر مؤسسه أنطون سعادة فكرة المدرجة<sup>(٣٢)</sup>، وحاول أن يجعلها أساساً للتنظير لنوع من الثقافة القائمة على مزج الروح بالمادة وعقد قران بين المنطق السببى الغربى بمضمونه الماركسى وروحانية الشرق كما تجلت عند الشعوب المطلة على البحر الأبيض المتوسط التى تشارك أوروبا فى إرث الثقافتين الإغريقية والرومانية.

وقد حاول يوسف الخال، لاحقاً، أن يستبدل بالتراث العربى التراث الغربى، فتحولت دعوة التراث الكونى على يديه، وكما وردت فى بيان الحدافة الأشهر، إلى كلمة حق أريد بها باطل، لأن صاحب الدعوة دخل إلى تراث الغرب من منطلق الاستلاب والانهار، وكان يهد صورته النموذجية فى المجتمعات الغربية كما قال فى إحدى رسائله المنشورة فى مجلته<sup>(٣٤)</sup>.

وفى مثل ذلك المناخ لم يكن مستغرباً أن يجرى البحث عن مرجعية غربية للقصيدة الحرة، وأن يتحول الإبداع الغربى إلى مقياس لاختيار جودة الشعر العربى، وهكذا غثول أبونتمام فى كتابات المنظرين الأوائل إلى مالارميه العرب، وصار أبو نواس بولير العرب<sup>(٣٥)</sup>، وأصبح الشعر الفرنسى هو الذى يعطى للقصيدة العربية الحرة شرعيتها، وذلك موقف فيه الكثير من الغرابة، إن لم نقل العبث الكامل من المنظور النقدى المحايد.

إن الموقف من التراث، كما اعتقد، هو سبب القطيعة بين أدونيس وحركة «شعر». وقد استسلم ذلك الشاعر فى

فبدلاً من أن يكون سؤال الحركة النقدية العربية، «شعر أو لا شعر»، أصبحت قضيتها ذلك الوقت: «وزن أو لا وزن». ومن تلك البدايات المشوشة التى افتقرت إلى بعد النظر، انصرف القوم عن التبع والجوهر، واثاوا فى المسارب الفرعية والشكليات.

والى جانب الخطأين الأساسيين فى التسمية وقبول مناقشة الشعرية فى مهادن الوزن، وضع حزب الشعر الحر سلاحه السياسى قبل سلاحه الفنى فى معركة لا يمكن كسبها إلا فى رحاب الفن. فأتى الحاج، على سبيل المثال، يلقى باللوم منذ مقدمة ديوانه الأول على كاهل القارئ الرجعى المتخلف، وهذه نعمة ستمتد سماعها فى معظم ما يصدر من أديبات ذلك التيار ورواده الذين لم يذلوا جهنماً نقدياً حقيقياً يجعل ذلك اللون من الشعر يفرض نفسه، كما فعل رواد شعر الطفيلة أثناء إدارة مركبتهم مع القديم.

يقول أنسى الحاج فى مقدمة (لن):

بين القارئ الرجعى والشاعر الرجعى حلف مصيرى، هناك إنسان عربى غالب يرفض النهضة والتحرر النفسى والفكرى من الاثر والعبث، وإنسان عربى يرفض الرجعة والخمول، والتعصب الدينى والمنصرى، ويهد نفسه بين محيطيه غريباً مقاتلاً ضحية الإرهاب، وسيطرة الجهل، وغرابة النخبة والرعاع على السواء<sup>(٣٦)</sup>.

ويصلح هنا الكلام المجلجل كخطبة عصماء بهجز عن صياغتها الشاعر الرجعى، لكنه لا يقتنع القارئ والمستمع، ولا يسير المذهب الفنى الجديد الذى يحتاج إلى من يدافع عنه بأدلة فنية مقنعة، وإلى من يربطه بجلوره ويوضح سياق تطوره من خلال مسيرة الشعرية العربية. لكن هذا لم يحصل فى مقدمة أنسى الحاج الذى أحال - حين وصل إلى تبرير قصيدة النثر وضربورتها - إلى كتاب الفرنسية سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى ألياندا)، وكان أدونيس قد سبقه إلى تلخيص ذلك فى العدد (١٤) من مجلة «شعر»، وهكذا صار تلخيص ذلك الكتاب، فى مقدمة (لن) وفى مجلة

مهددة تماماً أمامهم لإحداث نقلة جذرية في الأسس الفنية للشعرية العربية ولنورها موجودة منذ مطلع القرن وعلى يد واحد من أكبر شعراء تلك الحقبة، وأعني به مطران الذي يؤثر عنه قوله:

لما رأيت الشعر على ما كان عليه من أقدم الزمان  
لم يتجدد، ولم يتطور، بل تأخذ القديم، وننشئ  
الحديث على طرازه، وإذا أدخلنا إليه إلهاءات  
المصر جاءت متكلفة قلت إن التجديد يجب أن  
يشمل الأساس<sup>(٨)</sup>.

وهذه الرغبة في التجديد لم تحب في منتصف القرن  
حين كان الشعر الحر يتحفظ لرويته الكبرى، فيها هو الناقد  
المعروف محمد غنيمي هلال يطالب ويبارك دون مواربة  
بقفزة من ذلك النوع حين قال:

فيذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير  
فإنه يكون نظماً لا شعراً، في حين لو توافر روح  
التصور للنثر، وخلا من الموسيقى التقليدية، فإنه  
يكون قد توافرت فيه روح الشعر. وقد فطن إلى  
هذا التفريق أرسطو في القديم، فنسب أن روح  
الشعر يتمثل في المحاكاة، واعتقد بأن المحاورات  
السقراطية شعرية الطابع، وهي خالية من النظم..  
لم من ذا الذي يستطيع أن يزعم أن الموسيقى  
مقتصرة على الأوزان الموزونة في الشعر  
القديم<sup>(٩)</sup>.

وإذا كان هذا الرأي قد خرج من مصر التي كانت  
تحتسب على التيار المحافظ فنياً آنذاك، فما بالك بما كان  
يجري في سوريا والعراق وفي لبنان الذي كانت ساحته  
الثقافية أسبق الجميع إلى تبني التيار الجديد!

إن الانفجار الكبير في كتابة القعيدة الحرة لم يكن  
ترباً ولكنه حاجة، فقد استغند شعر التفعيلة أغراضه، ووجد  
شاعره نفسه يرقص في عشرات القيود عوضاً عن القيد الأول  
الذي ثار عليه، وجاءت القعيدة المدورة كخطوة للخروج من  
رتابة التفعيلة التي صارت في المديد من التجارب أنطق من

بداياته لطروحات الحركة، ثم نمرد عليها بعد أن أخذت  
تتغيراتها طاباً استغزازياً لمشاعره، ومشاعره غيره، ولعل في  
الرسائل المتبادلة بينه وبين يوسف الخال ما يوضح بعض  
خلفيات ذلك الصراع الخفي الذي خرج به أدونيس إلى  
العلن حين نشر رسائله إلى «الأب الروحي»، وفي واحدة من  
تلك الرسائل يقول أدونيس:

الوجود العربي، والمصير العربي، يؤسسان  
حقيقتي، لا الشعرية حسب، بل الإنسانية  
كذلك، هذا واقع لا يغيره أي شيء، لا إنكاره  
اضطراراً، ولا رفضه اختياراً... فلا هوية لنا خارج  
الهوية العربية<sup>(١٠)</sup>.

وقد أثرت السيادة على الفن في تلك الحقبة، فارتفع  
الصوت السياسي للدفاع عن روح التجديد وخفت الصوت  
الفني الذي يؤسس قواعد الجديد، وسيقت الحركة النقدية  
العربية مغمضة إلى حوارات عقيمة عن الشعر والوزن، دون  
أن يتجرع أحد بنقل الحوار إلى ساحة الإيقاع الشعري الذي  
يبرز أكثر من غيره تلك النقطة التي كانت معوقة عند من  
يعرفون عمق الأزمة التي أدخلت فيها قصيدة التفعيلة الشعر  
العربي المعاصر، ولعل صرخة بدوي الجبل:

أنا أبكي لكل قيد غابكي  
لقريض تظله الأوزان<sup>(١١)</sup>

كانت في حناجر الجميع في تلك السنوات التي كانت  
حبلى بجنين شعري مقلق لم يكف عن إثارة الشغب منذ  
ظهوره في ساحة شعرية رفضته قبل أن تقرأ طلب انتباهه.

إن نقص الوعي النقدي، وقلة مراس الذائفة العربية  
بالإيقاعات، جعلا معظم الدراسات تنصب على شرعية  
التجديد من خلال الأوزان الموزونة، ولم يظهر آنذاك من  
يعطي للإيقاع الشعري حقه، وقدمه على الوزن، ويطه بروح  
عصره، وروح الشعر الذي يحتفي بالإيقاعات والصو أكثر  
من احتفائه بالأوزان. ولا أعرف لماذا خاف الرواد الأوائل  
للقعيدة الحرة من ربطها إيقاعياً بجملها التراث، ومن  
التصریح باختلاطهم مع الأسس مع الفروع، فالتطرق كانت

أميل إلى الاعتقاد، من خلال فهم مختلف للشعر وإيقاعه، بأن كل اعتراضات نازك الملائكة تقريباً على أخطاء قصيدة التطوير هي أحكام في صالح القصيدة، فهناك شبه إجماع على رفض الأثر التخيري للقافية، وإجماع أكبر على التخلص من حروف الربط التي هي ظاهرة من ظواهر اللغة النثرية، وقد مرت معنا أمثلة كثيرة على الأثر السيئ لاستخدام القفل، خصوصاً المضارع، في الجملة الشعرية، وهكذا لا يبقى من اعتراضات نازك إلا تحريك همزة القطع إلى همزة وصل، ولها حق في هذه الملاحظة وحدها لأن همزة القطع أنف من حيث الإيقاع.

إن سوء النية المبيت، أو عدم الاستطاف الواضح بين نازك والقصيدة المدورة، دفعها إلى وصفها بالكابوس، حين جاءت لتقديم أمثلة تدعم بها آراءها، اختارت أسوأ النماذج، وهذا حين ما يفعله الذين لا يهونون القصيدة الحرة أيضاً، وقد نقلت نازك الملائكة القصيدة القديمة للمبيت، وحولتها إلى عصبية جديدة للشعر، فقالت بأنه يجب أن يكون مستقلاً استقلالاً تاماً، فلا يجوز. وبهذا تصبح الوحدة في الشعر هي الشطر بدلاً من البيت. وهنا خطورة هذه الآراء التي ترد أن تلحق كل إنجازات الشعر الحديث، وتعيد وضعها في قوالب تشبه القوالب القديمة التي أخذت من الشاعر جهود قرون عدة حتى تخلص منها.

ومع تطورات الشاعرة نازك الملائكة، تجدر الإشارة إلى اجتهداين لم يحالهما التوفيق أيضاً، وأولهما الناقد محمد الزويهي الذي دعا، في كتاب (قضايا الشعر الجديد)، إلى تبني نظام النثر بدلاً من التفعيلات في الشعر العربي. والثاني الناقد عز الدين إسماعيل، الذي اقترح إدخال نظام التوقيعة بوصفه ترجمة للمصطلح الإنجليزي (Sone). ولم تأبه الحركة الشعرية العربية بهذين الاقتراحين لأنها كانت تعد نفسها لنقلة أكبر تتجاوز لعبة الرقص داخل القيود.

لقد كان الخروج من قصيدة التفعيلة إلى القصيدة المدورة نقلة فرضت نفسها وفرضها ذوق المعصر، تماماً كما حدث في العصور العباسية المتأخرة التي شهدت ميلاد الأوزان التي يطلقون عليها أوزان المرلينين أو الأوزان المهملة<sup>(١٢)</sup>.

رتابة البحر الخليلي. وخلافاً للكثير من الآراء، ومنها رأي الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة، فإنني أرى في القصيدة المدورة أكبر محاولة للاقترب من النثر، وتذكرني جهود أصحاب هذه القصيدة بإنجازات التصوير بين الإنجليز الذين حاولوا التقريب بين النثر والشعر بخلق نمط من الكتابة يحمل أجمل خصائص الطرفين. ومن خلال هذا الفهم، أستطيع أن أحس بشورة نازك الملائكة المارسة، وموقفها الحاد ضد القصيدة المدورة إلى درجة تذهب معها إلى الادعاء بأن التطوير يحتج امتناعاً تاماً في الشعر الحر<sup>(١٣)</sup>.

إن موقف نازك الملائكة من القصيدة المدورة مرتبط بموقفها من عدد التفعيلات التي يجوز استعمالها في كل شطر من أشطر القصيدة الحديثة، فقد سبق لها أن حددت خمس تفعيلات كحد أقصى لاستيعاب الشطر الشعري حسب زعمها:

فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان في الشطر الواحد؟ الجواب على هذا، لبث بالتجربة الطويلة، وقراءة مدونات من قصائد الشعراء أن ذلك غير سائغ ولا مقبول، لأن الثنائية في تفعيلات الشعر تفقد حداثتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا رقة عروضية بينها<sup>(١٤)</sup>.

نازك الملائكة في قضية القصيدة المدورة تناقض نفسها، كما سبق أن ناقضت نفسها كثيراً في قضية شعر التفعيلة الذي اختصت له اسم «الشعر الحر»، فقد أثبت في البدايات على تلك الظاهرة التي تتجسم مع اللغة وروح المعصر، ثم عادت لتتصلت من موقفها الأول، وبحثت عن بعض الأخطاء الشكلية في القصيدة المدورة، ورفضتها؛ لأنها - كما قالت - قلب همزة القطع في ال التعريف إلى همزة وصل، وتفرى باستعمال الجملة الاسمية، وهي أضيق من الجملة الفعلية، وتساعد على حذف الربط كالروا العاطفة والفتاء بالإضافة إلى أثرها الباطل على القافية التي تختفي نهائياً في القصيدة المدورة. وهناك سبب خامس سجلته الناقدة، وهو اضطراب شاعر القصيدة المدورة للبدء بالقفل الأمر الذي يضعف الجملة؛ لأن الإبداء بالقفل يسلب قوته<sup>(١٥)</sup>.

هذا الموقف الذي يسترعاياه الراضح بستر خفيف من التواضع، يذكّرنا بموقف الشاعر العربي أبى المتاعية، الذي لم يحرص على الظهور بمظهر المتواضع، بل كان يقول دون ملأ فاه: «أنا أكبر من العروض». والحقيقة أن الشعراء الكبار في كل العصور، الذين كانوا يحسون بالمهوية الاستثنائية، كان لهم هذا الموقف المتعالي على العروض، فالشاعر الكبير يخلق الوزن ولا يرهقه، وقد كان الشعر قبل أن تأتي تلك العقلات العلمية الصارمة التي حصرت الإيقاعات، وقسمت الأوزان.

إن فكرة حصر الإيقاعات بحاطة من أساسها، وتطلق من فهم في غاية التحديد لطبيعة الإيقاع، فهو ليس سلوكاً ومتحركات ممدودة يمكن حصارها في معادلات ثابتة ذات طابع أبدي، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب، وزخم، وحركة وألوان، وأصوات. لقد جرت محاولات لربط الإيقاع بحذاء الإبل، ومحاولات لربطه بالرقص والغناء، ومحاولات لإقامة علاقة بينه وبين حركات النفس، وكلها محاولات صحيحة من حيث التوجه، لكن لم يقض لها أن تعطى نتائجها، لأنها أملت بحث المسألة في المنظور الشامل، فلم تنظر إلى الإيقاع بوصفه حركة حية متكاملة توحد الشكل، والمضمون، والمكان، والزمن، في أرقى صورة للتعبير عن الحياة الإنسانية باللمعة والأناغم.

إن بلور هذه النظرة الشاملة إلى الإيقاع، موجودة بصورة واضحة في تراثنا العربي، وهي تبدو كالجذر المعزولة وسط محيط كبير من النظريات الجزئية التي أملت تكامل الإيقاع. وأظن أن سيطرة النظرة التحليلية، بكل ما فيها من تنظيم وصرامة، أعاقت نمو تلك البلور وتطورها، فالتناسق بطبعهم ميالون إلى الإطار الجاهز، وحركة التطور الموسيقى الناضجة التي شهدها القرن الثاني الهجري انتقلت بكل زخمها إلى الأندلس، ثم انتهت إلى ما انتهت إليه أوزان الشعر حين جاء من يضع لها القالب الجاهز، ليزلها عن حركة الحياة الخارجية، ويحولها إلى أصوات محفوظة تتكرر، ولا تتطور، وتبتعد تدريجياً عن ذوق العصر.

فلكل عصر أنماطه البلاغية وإيقاعاته، ولقد كانت حركة تطور الإيقاع في العصر الحديث تسير باتجاه التخلي عن التسميات التقليدية، ولقد كانت القصيدة للندوة خصوصاً تنطلق من موقع القوة، فهي الوحيدة التي يستطيع أصحابها الادعاء بأنها ذات جذور عربية خالصة، لم يؤثر فيها الشعر الغربي، لأن تأثير أسلوب البلاغة القرآنية في هذا النوع من الشعر أكبر من أن ينكر.

وبالرغم من المللوات التي خلقتها القصيدة للندوة، لم تقابلها الحياة الثقافية العربية بضرارة الرفض التي قابلت به القصيدة الحرة (قصيدة النثر)؛ فقد كانت هذه القصيدة، ولا تزال برغم كل ما قدمت في مجال تطور الصورة، تعامل كما يعامل اللقيط في مجتمع شديد الحرس على النسب. وسيمضي وقت طويل قبل أن تخفت الأصوات المعارضة لهذا النوع من الشعر، فقد حسمت المعركة نهائياً لصالح التفعيلة ضد الشعر التقليدي، والمواجهة القادمة التي تعيش بعض فصولها - هذه الأيام - ستكون بين قصيدة الشعر الحر والقصيدة للندوة من جهة، وبين شعر التفعيلة الذي استنفد طاقاته خلال فترة زمنية قصيرة، وقد لا يعمر طويلاً في المواجهة مع الشعر الحر المسلح بأخطر أسلحة الشعر وأقواها؛ وأعني الصورة التي ستقف عندها بعد أن تنتهي من معضلة طغيان الوزن على الإيقاع في الشعرية العربية، وما لهذا الطغيان من أثر على الموقف من القصيدة الحرة. والحقيقة أنه ما تذكر حكاية الشعر والوزن حتى تخطر على البال مقولة ذاتمة لشاعر عالمي هو إليوت الذي كان له موقف طريف من العروض عبر عنه بقوله:

لم أستطع أبداً أن أحفظ أسماء التفعيلات والأوزان، أو أن أقدم فرض الطاعة لقوانين العروض المستعمدة. وليس معنى ذلك أنني اعتبر الدراسة التحليلية للأوزان والأشكال المجردة التي تختلف اختلافاً بيناً عندما يتناولها الشعراء المختطفون مضيقاً للوقت، كل ما في الأمر أن دراسة تشريح أعضاء الجسم لا يمكن أن تعلمنا كيف يجمل الدجاجة ببيض<sup>(14)</sup>.

يقول أحمد بن حيد ربه في (المقد الفنيه):

زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المتعلق  
لم يقدر اللسان على استخراجها، فاستخرجته  
الطبيعة بالألحان على الترجيع، لا على التقطيع،  
فلما ظهر عشقه النفس، وحث إليه الروح<sup>(١٥)</sup>.

والغريب أن هذا المنحى لم يكن له أنصار كثير بالرغم من أن  
الكندى والفارابى وضعا العديد من المؤلفات الموسيقية،  
فالكندى كما هو معروف، رائد من رواد دراسات الإيقاع  
الموسيقى، وله فى ذلك (صناعة الموسيقى)، و(الدخل إلى  
الموسيقى)، و(رسالة فى اللحن والأنغام)، و(المصونات الوترية  
من ذات الوتر الواحد إلى ذات المشرة أوتار)، و(مختصر  
الموسيقى فى تأليف النغم وصناعة المود)، وله كتاب خاص  
عن الإيقاع. والمهم، أن هذا التوجه الذى نجد أكثر من إشارة  
إليه عند ابن حيد ربه، ينظر إلى الإيقاع بصورة مختلفة عن  
النحى الخليلي، وبشكل، بالرغم من نسبه إلى فلاسفة  
مجهولين، بداية طيبة كان يمكن لها أن تتطور لو تم ذلك  
الرابط الطبيعي والواقعي بين إيقاعات الشعر وأنغام الألحان.

ولابد أن نيسر، ونحن بصدد الحديث عن الأب  
الروحي للأوزان العربية، إلى أن الشورى على تلك الأوزان  
ليست وليدة عصرنا، فقد كانت فى عصر الفراميدى وما  
تلاه من قرون، ففة متحررة من الأهوام، لا تنظر إلى عروض  
الخليل إلا على أنه محاولة تنظيمية لبعض الإيقاعات، فقد  
روى عن الزمخشري قوله: «والنظم على وزن مختصر خارج  
على أوزان الخليل، لا يقدر فى كونه شعراً، ولا يخرج من  
كونه شعراً<sup>(١٦)</sup>». ونحن هنا أمام نص فى غاية القيمة، لا يرى  
فى عروض الخليل شكلاً ثابتاً، ويعترف ضمناً بوجود أوزان  
خارج تلك الشبكة المقيدة التى أحاطت نفسها بوزم  
الكامل.

إن محاولات الخروج على أوزان الخليل أكثر من أن  
تقصر، فقد بالغ رزين بن زنديد فى الخروج عليها، حتى  
قيل له رزين العروضى، وكذلك الحال مع أبى المتاهية،  
الذى أكثر من الخروج على تلك الأوزان، حتى قال عنه ابن  
قتيبة: «كان لسرعته، وسهولة الشعر عليه، وما قال شعراً

موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر، وأوزان العرب<sup>(١٧)</sup>.  
ولم تكن محاولات الخروج تقتصر على الوزن، فقد كان  
هناك من يكسر قناعة القافية أيضاً<sup>(١٨)</sup>.

إن الإيقاع علاقة بين الكلمات والحروف، والمفردة،  
وما يجاورها، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع وعن  
علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة، كما يثيرها النغم، أما  
الوزن فليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحركات  
والساكنات فى نسق محدد الطول.

الوزن ليس إلا إقليماً صغيراً من أقاليم الإيقاع  
الشاسعة، ولو شئنا الدقة أكثر، فلنا أن نقول إن الوزن ليس  
إلا مجرد هيكل، أما الإيقاع فروح تسرى فى النص، وتعتمد  
على النشاط النفسى للمبدع والمتلقى على السواء. الإيقاع  
مرتبط بالتجربة الشعورية بكل خصائصها وغناها، أما الوزن  
المروض فليس إلا قالباً خارجياً نغرق فيه المعانى المختلفة،  
ونستخدمه كما يستخدمه غرنا بالنسب الهندسية نفسها التى  
يفترض بها أن تنصع لكل الانفعالات. وبما أن هذا الافتراض  
مستحيل، فإن الوزن يتحول، مع الزمن، ومع ازدياد خصوصية  
التجربة، إلى قيد حقيقى يحد من الاندفاع الحر للعواطف  
والانفعالات، ويكبح تدفق المشاعر التى تضيق ذرعاً بالوزن،  
فتتجه إلى عالم الإيقاع الرحب الذى يفتح نوافذ الأفق على  
مناها لاستيعاب حركة التدفق الحر، والاندفاع العارم  
للمشاعر والانفعالات. ويعتمد الذين لا يتفقون مع هذا  
الرأى، على الفيلسوف الألماني هيجل الذى بنى الدور  
المعطل للتقيد الوزنى؛

فليس صحيحاً أولاً أن النظم عقبة أمام الاندفاع  
الحر، فالهوية الفنية الحقيقية تتحرك بوجه عام  
وسط سوادها الحسية، كما لو فى جورها  
الطبيعى<sup>(١٩)</sup>.

وليست هى المرة الوحيدة التى يتورط فيها هيجل  
بمثل هذه الأحكام العامة فيما يتعلق بفن الشعر، وتنبع هذه  
الأحكام بالأساس من النظرة التقليدية التى تضع النثر فى  
مواجهة النظم. وقد يكون هيجل مصيباً فيما يتعلق بالنظم،  
لكننا هنا نتحدث عن الشعر، وهو بالتأكيد أوسع من النظم،

السواء. يمكن البحث عن سحر القصيدة الحرة في عنصر قوتها الأساسي المتمثل في طريقة تشكيل الصورة. والحقيقة أن الصورة في الشعر الحر لا يمكن أن تدرس بصورة مستقلة عن الإيقاع، لأن لها علاقتها المباشرة بالقوتين اللتين تحركان الشعر: الغيالي والموسيقى. ومهما قلنا في الفصل بين العنصرين فلا بد أن نلاحظ أن الإيقاع يتأثر بالصورة، ويتغنى بكثافتها، وأن الصورة تنفذ من الإيقاع وتوسع بارئها في محيطه وفضائه.

وبما أن هناك من هو مستعد دائماً لمقد مصالحة، وللقيام بدور توفيق بين الأقطاب المتباعدة، فقد ظهرت الآراء التي تقول بعدم الفصل بين عنصرى الصورة والإيقاع، ويستحسن أن نلاحظ هنا أن الفهم الأساسي للشعر هو الذى يقود إلى هذا الموقف أو ذاك، فلا يمكن لمن يعتبر الشعر غنائياً، إلا أن يقدم عنصر الإيقاع على الصورة، ويستحيل لمن يتره صورياً أن يقدم الإيقاع. وأعتقد أن الاعتماد على رأى التوفيقى في هذه المسألة له مخاطره، لأننا نتحدث عن فنيين يختلفان في النشأ، فالومسيقى فن زمانى، والصورة - كفنون الكلام كافة - فن مكاني بحث. وهكذا يستحيل عقلياً أن نقول هذا هو ذاك بتركيب آخر. قد تتشابه الزهور في اللون وتمطى روائح متقاربة، لكن الفروق تظل قائمة مهما بلغ التشابه، وستظل الفروق قائمة بين الشعر والموسيقى، ولكن بالقرب نفسه الذى نراه بين فصائل الزهور المتشابهة.

إن الآداب الغربية ليست أقل عبثة منا حين يتعلق الأمر بهذه المسألة المقددة، فقد اعتبر سيمبل دي لويس - بصورة ناقية - أن فصل الشعر الغنائى عن الموسيقى، كان من أعظم الثورات في تاريخ الشعر الإنجليزي، وقد قاد ذلك الفصل إلى جرأة باهرة في العسورة، وفتح الطريق أمام اكتشاف شرايين جديدة للتصوير الشعرى<sup>(٢١)</sup>. ولو كانت الصورة هى الإيقاع لما كانت هناك حاجة إلى هذه الثورة بالأصل. وهكذا يفضل أن نلتزم بفضلنا نظراً مع الإيمان المستمر بتطورها الكبير في تخصص الإيقاع.

إن القفزة الحقيقية للصورة في الشعر الحديث جاءت في الواقع على أيدي الشعراء الرمزيين أولاً، ثم تطورت مع

فقد كان واضحاً - حتى من أيام أرسطو - أن النظم ليس شعراً بالضرورة<sup>(٢٢)</sup>. ولعلنا بهذا التفريق نستطيع أن نوضح بصورة أفضل الفروق بين الإيقاع واللون، فيظل الوزن مرافقاً للنظم بوحده الهنسية المنتظمة، ويصبح الإيقاع صفة ملازمة للشعر بكل ما فيه من عمق، وتنوع، ورحابة لا يتسع لها إلا الإيقاع.

إن الإيقاع يقوم على التناسب، والتشابه، وعنصر المفاجأة في النص الشعرى، أما الوزن فيقوم على التنظيم الجاهز والتكرار، لذا لا نستغرب أن يكون الشاعر الحديث أقدر على إدراكنا من الشاعر المحافظ، لأنه يجرب الأصوات المختلفة ويمسح حالة الخلق المستمر، بينما لا يأتي لنا الشاعر المحافظ إلا بالأصوات التى نعرفها سبقاً، فيقتل بهذا الإصرار على الشوب الجاهز كل عناصر العرق، وتوقع الجديد، فيقتصر عمله على التطريب، ويصبح الشاعر كقناع الطبل الذى يوقظنا على السحور في رمضان، ويقود الأفراح وليالى السمر بالضرىبات نفسها التى نهيننا للطقس الاحتفالى، ثم غمرنا من متعة المشاركة فى الاحتفال.

الوزن تشكيل واحد له طول محدد، وأقسام محفوظة، أما الإيقاع فمجموعة من التشكيلات للتناظرة التى تتغير بتغير المناخ النفسى، وفي هذا التغير الذى يشور على كل الأطر، سر الخصوصية. فالألفاظ تتناسقها، وطبيعة حروفها، وطريقة تركيبها داخل القصيدة، هى التى تخلق الإيقاع الداخلى الذى يشبه الصدى البعيد، ولا بد أن تكون لذلك الإيقاع خصائص الصدى، فهو ينبع من النفس، ويصلطم بالعالم الخارجى، فيعود محملاً بشحنة إضافية تحمل صفاته الأولى بتركيب جديد. ومن هنا، فىلن أعود إلى بنى مصطلح للمناغمة Rhythmization أثناء الحديث عن إيقاع الشعر الحر. مع الإيقاع الداخلى نحن أمام ظل، وصدى وليها لفظى، تخلقه الكلمات والحروف، وتلب الصورة دوراً حاسماً في إبرازه. ولعل ذكر هذه الفروق كان ضرورياً لنذكر أن شاعر القصيدة الحرة خرج على شروط النظم، ولم يخل بروح الشعر التى تظهر في إيقاعاته وصوره.

ونظراً لأن دراسة الإيقاعات الداخلية لم تكتمل، وهى غير واضحة بالشكل الكافى عند الدارسين والمطلعين على

فالمصورة في الشعر الحر التي تبدو سهلة في ظاهرها، وليدة معاناة مضنية وقدره هندسية غير عادية، ولا يستطيع الشاعر في هذا الاتجاه أن يقدم شيكاً ذا بال إن لم يجمع، إلى جانب الخيال والموهبة والمهارات اللغوية، مهارة أخرى تركيبية شبيهة بمهارة عامل «المونتاج» في الفن السينمائي، الذي يصنع من اللقطات المشتتة فيلماً متماسكاً الأوصال، قادراً على إقناع المشاهد، وقرنط هذه المهارة بالخبرة والتدريب أكثر من ارتباطها بالموهبة.

وبعد هذه الإشارات المتفرقة إلى بعض معضلات القصيدة الحرة ومشكلاتها، وما هي بالقليلة ولا السهلة، لابد أن نطالب بإنصاف تلك القصيدة الحرة، فقصيدة التفعيلة التي أسقطت تسميات المنطق، والمعنى، والتوقع، والمعاصر، لم تعد تطالب باسم الشعر الحر أيضاً. ومن حيث الترجمة تصب معظم الحجج في صالح التسمية المقترحة، فالمصطلح الفرنسي *vers libre* يعني التحرر من كل قيد، والتسمية الإنجليزية *Free verse* تشير أيضاً إلى التحرر من البحور وغيرها من ضوابط الشعر. والمضحك في الأمر أن الذين وجدوا لهذا الشعر مرجعاً أوروبياً، لم يلتزموا بالأصل الأوروبي الذي يشير دون مواربة إلى إطلاق اسم الشعر الحر على هذا النوع من النصوص.

ولابد من المطالبة أيضاً بإثبات الشرعية التراثية لهذه القصيدة. ونستطيع أن نرى، على ضوء ما قدمناه من كشافات مختصرة، أن شرعية القصيدة الحرة كانت موجودة في التراث الشعري العربي، لكن أحداً لم ينقب عنها وجاء اختيار المصطلح بذلك الشكل الاعتباري ليقطع الطريق عن أية محاولة جادة في إثبات شرعية القصيدة الحرة من داخل الجذر الإبداعي للعربية وآدابها.

من السهولة بمكان أن نكتشف أن سجع الكهان الذي حرّمه الإسلام، حتى يقطع الطريق على المقارنات بينه وبين الأسلوب القرآني، يصلح كبداية طيبة لتتبع جذور القصيدة الحرة. وبما أننا نتناقل قضية فنية لا علاقة لها بالشرعية، فإن بإمكاننا أن نلاحظ أن براعة «التصوير القرآني»، وتداخل إيقاعاته وخصوصتها، وبساطة أسفار المهندسين، وطريقة القطع

شعراء القصيدة الحرة، فتحت تأثير هذين الاتجاهين ازدادت الصورة تركيزاً، وكثرت ظلالها، والمذلولات الإيحائية المحيطة بها، وكانت هذه الوظيفة واضحة في الأفعان، فصلاح ليكي، أسد شعراء ذلك التيسار، يقول عن الاختصار: «الاقتصاد في الكلام يومى إيماءً لطيفاً، ويوحى وحياً خفيفاً»<sup>(٢٢)</sup>. ومن جراء هذا الاعتقاد بهذا الموقف الفني، كان في نثرات جبران والرحماني وخبيل شبيب ومارى عجمي، من الشعر، أضغاث ما في الشعر المنظوم، وكانت الصورة الفنية في نثرهم أكثر نضجاً من الصورة في منظوم غيرهم وأكثر قرباً من القارئ وعوالمه.

إن الصورة هي التي تغنى كبرياء القارئ المتوحد، كما يعتقد باشلار<sup>(٢٣)</sup>، وهي الجسر الذي يصل المتلقي بالقصيدة، والجناح الذي يحمله ويرتفع به للاتحام بعوالمها. والصورة في القصيدة الحرة تجريدية أكثر منها حسية، ووظيفتها أن تميد للتفاعل معها إلى داخل ذاته، وتدفعه إلى التأمل، وهو دور يخطف عن دور الصورة التقليدية، التي تغف عند السطح الخارجي والعالم.

ولا شك أن الاتجاه النقدي المجبول الذي يرى في قصيدة الشعر الحر انفلاتاً ينقصه التنظيم ويكاد يوافق العقاد على تسميته بـ «الشعر السائب»<sup>(٢٤)</sup> لم ينتبه، أو لعله لا يريد أن يترف بأن وراء القصيدة في الشعر الحر قدرة هندسية، وحين تتخاضر هذه القدرة مع الخيال، فلا بد أن يكون محصول الصور كبيراً ووليفاً. وهذا ما يؤكد كثافة الشعرية في تلك القصيدة من الشعر، وكما قال الجاحظ منذ القرن الثاني الهجري: «جنس من التصوير».

إن الشاعر، في قصيدة الشعر الحر، يحمل مصورة سرية للقطات، شديدة الحساسية، وهذه المصورة «الكاميرا»، ذات عدستين: واحدة موجهة إلى العالم، والثانية إلى داخل الشاعر، فلا تخرج الصورة منها إلا بعد تلاحق طويل بين الذات والخارج، وبعد تركيب النتائج التي حصلت العدستان في أزمئة مختلفة. ومن هنا، فقد كان شعراء القصيدة الحرة أقدر من غيرهم على استغلال ما يسميه النقد الغربي استمارة *Expensive Metaphor*.



الورق المهدور عبثاً في مناقشة قضية هامشية كان يمكن تجاهلها.

لقد خسرت القصيدة الحرة معركتها الأولى قبل أن تغوزنها، بسبب تلك الأجواء المعادية والمشوشة، وكان لابد أن يمر وقت طويل قبل أن يصبح المناخ مهيئاً لرفع الظلم الواقع على تلك القصيدة. ولا شك أن رفع الظلم يحتاج إلى ما هو أكثر من تبديل المصطلح، ومن حسن الحظ، فإن الفاتكة العربية قد تطورت بشكل ملحوظ، وصارت مستعنة للدفاع عن الشعر الحقيقي الذي تصفح له الأفق وليس الأكف، وتستجيب له النفوس أكثر من المنظوم الذي نجح طويلاً في تحريك الرموس والقلوب.

ولابد من التأكيد، في ختام هذه الملاحظات، على أن التبشير بالقصيدية الحرة لا يمتنى بالضرورة معاداة غيرها، وعدم الاعتراف بالأنماط الأخرى، فالتفنن بمفهومه الشامل يدعو - بحكم طبيعته نفسها - إلى تخصيص الأشكال الفنية، وتداخل الفنون الأدبية، ويشجع باتفاق المتحررة على التجريب الدائم للوصول إلى نصوص تقشرب من مدارج الكمال، وتتسمج مع إيقاعات عصرها، وتستجيب لهجوم أهله، وحاجاتهم الروحية، المتجددة، والمفتوحة على فضاءات شاسعة وأفاق لا تحد.

والمرج والانتقال الفجائي في أسلوبها، من الجذور التي لا يمكن أن ينكرها إلا من يريد، ويصر على، ألا يرى.

وقد كان أمين الريحاني أكثر الناس وعياً بهذه الفروق من جماعة «شعر» التي جاءت بعده بنصف قرن، لذا نراه يميز بين المخاطرة الأدبية الغالية من الإيقاع والتصوير والشعر المنشور، ويفتح مع جهران الباب على مصراعيه لإطلاق القصيدة من قيدها الدني الذي كان قد تحول بفعل الموقف السياسي والخلاف التاريخي، إلى قيد فني. ولعل لا أبالغ إذا قلت إن النهايات الدموية لمسلمة وسجاح، وكل من قبل ذلك الأسلوب القرآني، كانت من الإقناع إلى درجة كبيرة، بدليل أنها قطعت الطريق على تجريب أي شكل من أشكال التعبير باستثناء الشعر العمودي والخطابة. وبعد تلك المراحل المبكرة، يمكن تلمس جذور القصيدة الحرة في «طواسين» الحلاج، وكشابات ابن عربي، ومخاطبات النفرى ومواقفه<sup>(٢٥)</sup> ونفر آخر من المتصورة.

لقد أعملنا هذه المؤشرات الواضحة كلها، وقفزنا للبحث عن شرعية القصيدة الحرة في التراث الغربي وتحديدًا الفرنسي، ثم جاء ذلك المصطلح المشبوه، فاكتملت أخطاء عدم الثقة بالنفس بأخطاء الاستعجال. ولو كانت هناك دقة في اختيار المصطلح منذ البداية، لثم توفير معات الأطنان من

## الهوامش

- (٩) تفصيلات أخرى لهذا الرأي وأشدها حد سمعت فؤاد في كتاب عناصر الشعر الحديث، ص ٤٥ وما بعدها.
- (١٠) مجلة الأديب، ١٩٧٨ عدد خاص بمهرجان الربيع، ص ٢٠ إلى ٢٧.
- (١١) نازك الملائكة، لغايا الشعر المعاصر، ص ١٩٨.
- (١٢) مجلة الأديب، ١٩٧٨ العدد الخاص بمهرجان الربيع.
- (١٣) هناك مزيد من التفصيلات عند إبراهيم نيس في موسيقي الشعر، ص ٢٠٧.
- (١٤) آراء أخرى في الوزن عند إليزابيث دورلي، كتاب الشعر، كيف نفهمه وفنونه، ص ٤٩ وما بعدها.
- (١٥) أحمد بن عبد ربّه، العقد الفريد، ج ٣، ص ١٧٧.

- (١٦) أدونيس، زمن الشعر، ص ١٦، وكذلك مجلة شعر صيف ١٩٥٩.
- (١٧) أسى الحاج، لن، ص ٨.
- (١٨) طارق أطروان سمادة للمدرسية، في نقوش الأمم، ثم واصل تسميتها في المظاهرات الشعرية وكتاب الصراع الفكري في الأدب السوري.
- (١٩) رسالة إلى سلمي الخضراء الجبوس، مجلة شعر العدد ١٠، ص ١٣١.
- (٢٠) أدونيس، زمن الشعر، ص ٤٥.
- (٢١) أدونيس، زمن الشعر، ص ٢٨٦.
- (٢٢) بدوي الجبل، الفيوان، ص ١٠٤.
- (٢٣) مجلة الطريق، العدد ١٤، ص ٣٠.

- (٢١) C.D Lewis, *The Poetic Image*, p. 69.  
 (٢٢) صلاح ليكي، لبنان الناصر، ص ٢٣٣.  
 (٢٣) جاستون بانلار، جماليات المكان، ص ٢٠.  
 (٢٤) يوهانز القفاد، ج ٧، ص ٣٤٤.  
 (٢٥) النصوص الأكثر انتشاراً من القصيدة الحرة يمكن العثور عليها عند  
 النغري في، موقف ما يليه موقف حجاب الرؤية، موقف الصبح  
 الجميل، موقف الغروب، وموقف لا تفارق أسمى.

- (١٦) إضافة إلى هذا الرأي المتحيز للزمخشري، هناك آراء مخالفة للإمام  
 الزجاج والسكاكي.  
 (١٧) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٧٦٥.  
 (١٨) نماذج من الشعر على القافية يمكن العثور عليها في كتاب محمد  
 مصطفى حنارة اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني، ص ٤٦٦ -  
 ٥٤٧ - ٥٤٨ - ٥٤٩.  
 (١٩) هبل، فن الشعر، ج ١، ص ١٧٨.  
 (٢٠) أرسطو، فن الشعر، ص ٦، ترجمة عبد الرحمن بدوي.

## في العند القادم من «فصول»

### دراسات عن أدونيس:

- |                                 |                     |
|---------------------------------|---------------------|
| * «الكتاب»: أمن المكان الآن     | كمال أبو ديب        |
| * قراءة فلسفية لـ «الكتاب»      | عادل ظاهر           |
| * أدونيس ومغامرة «الكتاب»       | محمّد بنيس          |
| * تحرير المعنى                  | أسيمّة درويش        |
| * الكتاب والتأويل               | عبد العزيز بومسحولي |
| * السيرة الشعرية للحاكمية       | رياض العبيد         |
| العربية في كتاب أدونيس          |                     |
| * مقدمة لم تشر لـ «كتاب» أدونيس | شوقي عبد الأمير     |

## مصادر إنتاج الشعرية

### محمد عبد المطلب\*

من المألوفة، فإنها تحتاج من المتلقى أن يعمل خياله وقدراته الإدراكية لاستحضار واقع بمائلها.

يقول فاروق شوشة في (وقت لاقتصاص الوقت):

وهج يسلم من ياقوتة الليل

ونهر شيق يركض في بركة الحلم

ووقت صاهل بالرغبات :

أنت في المرة ...

وللراة في عينيك

هل ثم اختلاف واتفاق ؟ (١)

إن التأمل في هذه الدفقة الشعرية يؤكد أن كل سطر يقدم للمتلقى أفقا دلاليا مخالفا لغيره من الأسطر، فتلك الياقوتة للتوهجة في الليل، تحمل إسقاطا مشحونا بذكريات ملتهبة، وتلك الياقوتة تخالف «النهر الشيق» الراكض في

(١)

لاشك أن الخطاب الشعري اليوم يشجر كثييرا من الإشكالات التي تعال درجة انتمائه النوعي. وبما كان أكثر هذه الإشكالات إلحاحا، طبيعة الإنتاج الشعري، وهل هو ابن شرعي للتجربة بالمفهوم الذي جاءت به الرومانتيكية، أم أن نقولات الشعرية قد نفرت من هذا المفهوم؟

وما البديل الذي يمكن أن يؤدي مهمة التجربة في تحديد مصدر الإنتاج؟

في تصوري أن الشعرية الحاضرة تنفر فعلا من مصطلح التجربة، لأنها تعيش عملية خلق دائمة، على معنى أن المتلقى يواجه بأفانق متعددة للنص الواحد، ذات مكونات متميزة. ورغم أن هذه المكونات قد تكون مألوفا، أو قريبة

\* أستاذ النقد الأدبي، جامعة عين شمس.

«السطح». وهذا «التأويل» غير قطعي في مستخلصاته الدلالية، لأنه رهن بما يتلو من تأويلات قد توثقه، وقد تزيفه، أى أن النص يمشي حالة انتظار دائمة لانكاس المستوى العميق للنحن على سطح الصياغة، وهذا المستوى العميق لا يكاد يعترف بمنطق الوعي أو المعنوية، وإنما منطق الوحيدة «اللاوعي». يقول حسن فتح الباب في «الدياج»:

النتع والسياف خلف الباب

والثعلب الفقيه في الدياج

مهورلا منتصرا للتاج

فمن ترى يحذر (الحلاج)

من طعنة الحقيقة النجلاء ؟ (٣)

الملاحظ أن الدقة مركزة تركيزا شديدا، لكنها برغم هذا التركيز تستحضر طرفين متقابلين تقابلا حادا، الطرف الأول يستوعب واقع القهر والقسوة والظلم، وهو واقع ملازم لظواهر الخداع والتناقض، وكلاهما يؤكد حضوره وفاعليته بغيابه الظاهري، «فالنتع والسياف خلف الباب» و «الفقيه يتمص الثعلب»، أما الطرف الثاني فيتركز في مفردة واحدة «الحلاج»، وهي مفردة تخضع إلى الصياغة محملة بتأويلها للمساوي، تأتي أساسيتها من تقبلها فاعلية التدمير الصادرة من الطرف الأول، وهو تقبل - في حقيقته - يسعى إلى تكوين واقع جديد؛ فالحلاج هنا يستحيل إلى شخصية المسيح في فناء البشر.

هذا الاحتمال الأول الذي يطرحه النص يمكن أن يتسع لتقبل احتمال ثان يعتمد استدعاء ملفوظ الحلاج ليجسد عالم القهر المزجج بعالم الخداع، فعندما اقترب الجلال من الحلاج قال:

نديمى غير منسوب

إلى شئ من الحيف

دعاني ثم حيانى

فعل الضيف بالضيف

فلما دارت الكاس

دعا بالنتع والسياف (٤)

جفاف الحلم، فإذا كانت الياقوتة تحمل عالم الذكرى، فإن النهر يحمل عالم الحاضر الممتلئ بالماء لكنه - في الوقت نفسه - ممتلئ بالمعش والجناف، وكل من الياقوتة والنهر يخالف «الوقت الصالح» المزدهم بكم هائل من الرغبات التي لا تروى أبدا، ثم يخالف ما قدمته الأسطر الثلاثة الأولى ما تقدمه الأسطر الأخيرة من فاعلية تقابلية تعمل على مزج الدخيل والخارج في سياق الوعي المزدوج بين الحقيقة وأنته والوهم والمرآة، وربما كان ذلك المزج دافعا إلى طرح التساؤل في السطر الأخير، فهو تساؤل ينهد من حدة المفارقة التقابلية، ويهز المعنى الكلى في إطار الاحتمال أو التأجيل، فكيف يمكن حصر هذه الآفاق في إطار التجربة بمعناها المحدود؟ ذلك أن الأفاق المتباينة تعود وتتلاحم لتكون «حالة شعرية من طراز خاص، حالة تحتاج إلى مخيلة خلاقة قادرة على إنشاء حالة واقعية توازي الحالة الشعرية حتى تتم عملية التواصل والمشاركة الإبداعية بين طرفي الاتصال: المبدع - المتلقي، ومعنى آخر: يتحول المتلقي إلى مبدع يوازي المبدع الأول. وأظن أن هذا الإدراك هو ما قصده قدامة بن جعفر عندما قال:

الحسن من الشعراء هو الذى يصف من  
أحوال ما يجد ما يعلم به كل ذى وجد حاضر  
أو دأب أنه يجد أو قد وجد مثله، حتى يكون  
للشاعر فضيلة الشعر (٥).

إن مفهوم التجربة إذا تتنافى مع عملية الخلق الدائمة للشعرية فإنه يتنافى مع إغراق هذه الشعرية في عملية «التأجيل». فكما أوضحنا، نلاحظ أن الشعرية تحولت - في جوهرها - إلى سؤال متدد، أو أسئلة متتلة ومن هنا، يكون تعدد التلقى موازها لتعدد احتمالات المعنى، أو - بمعنى آخر - إن كل قراءة للنص تطرح ناتجا مختلفا للقراءة الأخرى، أو - على الأقل - تطرح تديلا أو إضافة للمعنى الناتج في القراءة الأولى، ومن هنا أصبح من المحال الادعاء بولوج المعنى النهائي لأية شعرية. وكيف يمكن هذا الادعاء، ونحن نلاحظ أن الأداة الرئيسية للتعامل مع النص هي «التأويل» نتيجة لازدهامه بالإسقاطات والرموز والاستدعاء وإغراقه في توظيف المصطلح الصوفي الذى يعمل أحيانا إلى درجة

حقل الماء	٣٠١ مفردة
حقل النار	١٣٧ مفردة
حقل التراب	٢٥ مفردة
حقل الهواء	٢٣ مفردة

واللافت أن هذا الترتيب الكمي يتوافق مع الموروث الإسلامي والصوفي في فاعلية كل عنصر تكوينيا، فالماء له التردد الأول في (الأحوال...)، وهو في الموروث الإسلامي يكاد يملأ الوجود ذاته، يقول تعالى: «وكان عرشه على الماء» (هود ٧)، ثم يكون الماء علة الوجود في قوله تعالى: «وجعلنا من الماء كل شيء حي» (الأنبيا ٣٠)، أما مهمة النار التكوينية، فإنها تتجلى في قوله تعالى على لسان إلهيس: «قال أنا خبير منه خلقتني من نار وخلقته من طين» (الأعراف ١٢)، ثم يأتي التراب في قوله تعالى: «يا أيها الناس إن كنتم في ريب من البعث فإنا خلقناكم من تراب» (الحج ٥)، ثم الهواء في قوله تعالى: «فأنفخ فيه فيكون طيرا يا ذا الذن الله» (آل عمران ٤٩).

يقول الشهاوى مستحضرًا ثلاثة من هذه العناصر التكوينية في دقة محدودة:

هل عبوري البحار ودخولي في الأرضين إلا  
لتترد ناري  
ويخبو أجيحي  
ما من حجرة في القلب إلا وتظل نارها عالية،  
مشرة كخيل الله في صحرائها الجنان (٥)

(٢)

ذكرنا أن الشعرية الحدائية تتناهى مع التجربة بمفهومها الرومانسي، إذ للملاحظ أن الرومانسية تدعى لنفسها الإخلاص للطاقات للداخل النفس، وهو ادعاء لا يقبله مفهوم التجربة ذاتها، بل إن هذا المفهوم يهزه في بعض جوانبه، من حيث كانت التجربة انفعالا بموقف محدد انفعالا عميقا ينعكس في إنتاج صياغة مواهقة له تمام المواقفة.

فمفهوم الحلاج، هنا، يخترق الزمن ليكون حاضرا مجسدا للواقع المعيش، وهو اختراق يترتب عليه بث دعوة خفية للثورة والتمرد سميا للخلاص، ويكون «الحلاج» في منطقة محايدة بوصفه متقبلا لدمية القهر من ناحية، ومثيرا للثورة من ناحية أخرى، ثم يكون السطر الأخير مؤشرا إلى الخوف من ضياع هذه الثورة في إسار القهر أو زيف المذبذبة.

فالملاحظ أن الحلاج لا يحضر هنا بوصفه شخصية صوفية فريدة، بل يحضر بوصفه منتج احتمالات عدة: احتمال البراءة والسلاجة، احتمال المسألة في تغيير الواقع برفق، احتمال الثائر المتمرد الذي يطرح السيف في مواجهة السيف، وكشف الحقيقة في مواجهة النفاق، احتمال المضي الثاني بعد المسح.

وإذا كان التأويل، هنا، يتعامل مع الدفقة كليا، فإن ذلك لا يعني أن كل سطر بل كل كلمة في النص تختمل جانبا من هذا التأويل، فالسطر الأول يقدم الواقع السياسي والاجتماعي المدمر، والسطر الثاني يقدم الواقع الديني غير الصحيح، أو لنقل: واقع رجال الدين للتاجرين به، ثم يأتي السطر الخامس يرمز الحلاج ليكون إسقاطا للجماهير المنهورة، ثم يكون السطر الأخير إسقاطا لغياب العقل العربي عن الحقيقة برغم وضوحها.

إن مجموعة التأويلات التي طرحناها لا تدعي أبدا أنها قد بلغت من النص متناه، وإنما هي مؤشرات أولية يمكن أن تتلوهما تأويلات أخرى توقفها أو تزيفها، وهو ما يعني وقوع النص في منطقة التأجيل أو الانتظار.

إن غواهر التأجيل الناقية للتجربة، قد صاحبها توظيف شعرية الحدالة لأداة إنتاجية جماعية لم يكن لها حضور لانت في الموروث الشعري، وتعني بذلك توظيف رباعية الإسطقسات القديمة: الماء - النار - التراب - الهواء، إذ عن طريق هذه الرباعية مارست الشعرية فاعليتها التدميرية والتكوينية على صعيد واحد. والنظر في الديوان الأخير لأحمد الشهاوى (أحوال الماشق) يدل على أن توظيف الرباعية صياغتها قد جاء على النحو التالي:

إن هذا المفهوم - في رأينا - يعتمد مواجهة الخارج بالدرجة الأولى، هذا الخارج المشكل في موقف، حادث، رؤية مباشرة، ذكرى، مناسبة... إلخ. ودون هذه المواجهة لا يكون للشاعر مصدر إنتاج يستخرج منه شعره، سواء أكان الخارج ماديا أم معنويا، ذاتيا أم عاما، مباشرا أم غير مباشر، المهم أن الخارج له حضوره اللازم.

ولا تكفي التجربة بحضور الخارج، بل إنها تحتاج إلى ثلاثة مراكز إنتاجية تعمل معا.

المركز الأول: منطقة الخارج التي أشرنا إليها بكل مكوناتها الواقعية والخيالية.

المركز الثاني: منطقة الداخل، وهي تمثل منطقة جذب للمركز الأول، حيث يتحقق منها نوع من التفاعل النفسى والذهنى، وهو تفاعل غير متوازن تكون الغلبة فيه للمنطقة الداخلية التي تعيد تشكيل الخارجى ليتوافق معها.

المركز الثالث، يتمثل في ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى في تشكيل صياغى له مواصفاته الجمالية المغارة للصياغة المألوفة أو الإخبارية.

والملاحظ أن رصد هذه المراكز الثلاثة يشير إلى أن انتماء التجربة يكون - غالبا - للخارج، لأنه يحوز مركزين من المراكز الثلاثة، بينما يحوز الداخل مركزا واحدا. صحيح أن هذا المركز بالغ التأثير في تشكيل المركزين السابقين، لكن هذا لا يلغى غلبة الخارج على نحو من الأنحاء.

عندما يقول فاروق جويعة في «غدا.. نحب» :

جاء الرحيل حبيبتى

جاء الرحيل

لا تنظري للشمس في أحزانها

فغدا سيضحك ضوؤها

بين النخيل

ولتذكرنى كل يوم عندما

يشاقق قلبك للأصيل (٦)

نلاحظ أن تدفق الشعرية يأخذ بتأثير خارجى متمثلا في رحيل مزدوج هو الرحيل البشرى الموازى لرحيل الشمس، ثم انعكاس ذلك في مفارقة ضدية تجمع بين رحيل الشمس لم عودتها مرة أخرى، ومع الرحيل يكون «الحزن»، ومع العودة يكون «الضحك». هذا التشكيل الخارجى الذى رصدته الشعرية انتقل إلى الداخل ليتفاعل مع ثنائية أخرى هي (اليأس - الأمل)، ثم مع (النسيان - الشوق)، لتعود الشبكة المتزوجة مرة أخرى للخارج في صياغة ناعمة تشكل العالم الخارجى تشكيلا جديدا لا يمكن أن نفصل فيه بين الداخلى والخارجى، لأن الصياغة تنتج زمن الرحيل بالنسبة إلى الحسوبة ثم تتوقف، لتنتقل إلى زمن رحيل الشمس المصاحب للأحزان، لكنها تربطها بزمن العودة والإشراق المصاحب للضحك، أى أن الدفقة تفوس في الحاضر على مستوى الظاهر لكنها تتعلق بانتظار الآتى على مستوى العمق، حتى ولو كان الآتى مجرد ذكريات باهتة، وهذه الخطوط المتعددة لحركة للمنى تعلن انتماء الدفقة إلى رومانتيكية خالصة.

إن إحساس الرومانتيكيين بهذا الحضور المزدوج للخارج في مفهوم التجربة، دفعهم إلى محاولة التغلب عليه، باعتماد بعض المواصفات أو الشروط التى تغلب الداخل على الخارج، وغياب هذه الشروط لا يضعف من طبيعة التجربة فحسب، بل إنه يكاد يلغيها.

وأول هذه الشروط: دقة الملاحظة. والحقيقة أن هذا الشرط يتوافق إلى حد كبير مع مللول مصطلح التجربة معجميا، لأن هذا المللول يؤكد عملية «الاختبار التكرارى»، لكن التكرارية وحدها لا تكفى لإنتاج شعرية من نوع ما، بل لابد أن يصاحبها نوع من التأمل العميق الذى يستطيع استيعاب الكليات والجزئيات على صعيد واحد.

يقول محمد أحمد المرب في «والتيها» :

كل مساء..

أغفو ساعات فوق ذراع الحلم الوردى وأحلم !!

ويخيل لى.. أنى مازلت أعانق كفيك وأحلم !!

الباب هنا.. وهناك الكرسي الهاتم..

بأميرته.. وأميرة الإلهام الخافق !!

وعلى الشباك ستائر شباك زرقاء ..

طرزها قفاز عاشق !! (٧)

إن الدفقة الشعرية تتفجر من تجربة ممتدة في الخارج غريبة غالبية، لكنها حاضرة على مستوى الدخيل ساكنة منطقة «الحلم»، وتسكنها هذه المنطقة لم يكتمل إلا بعد معاناة ممتدة تعتمد التكرار الناجم من الجملة المركزة «كل مساء».

وبرغم الحرمان الخارجى حاولت الشعرية استعادة المحبوبة الغائبة في تشكيل مادي «أعاقك كفيفك»، ليعود هذا التشكيل فيسكن الحلم، أى أنه يرتد إلى الدخيل، ومن الدخيل تتحول الصياغة للتعامل مع الخارج مرة أخرى في مفردات يمينها لها تأثيرها المضمر: «الباب»، «الكرسي»، «الأميرة»، «الشباك»، «الستائر»، لكنها تشجعها بتفاعلات تنتمي للدخيل: «الهائم»، «الإلهام»، «المشق».

أى أن التكرارية ملحوظة في ذلك التردد الجدلي بين الخارج والدخيل، ثم هي ملحوظة على مستوى الصياغة في ذلك «الحلم» الذى يكاد يسيطر على الدفقة في مجملها، ثم هي ملحوظة في ذلك التردد الاختياري لمفردات خارجية مشغولة بتفاعلات داخلية ناعمة.

وما كان لكل ذلك أن يشكل تجربة مكتملة إلا بتدخل الوعى في ملاحظة عميقة تتحسس الخارج وتضمه إلى الدخيل، سواء أكان الخارج بشراً أم غير بشري.

ثاني هذه الشروط: الصدق الوجداني. وإذا كان الشرط الأول يعود - في مجمله - إلى الخارج، فإن الشرط الثاني يرتد إلى الدخيل ارتداداً كاملاً، على معنى أنه يحدث توازناً مع الشرط الأول. ونلاحظ أن الرومانتيكيين لا يقصرون بالصدق هنا المطابقة الكلاسيكية، وإنما يقصرون الصدق مع النفس في الانفعال بواردات الخارج، وإعادة تشكيلها وفق متطلبات الدخيل.

وفى رأينا أن مقولة «الصدق الوجداني» مقولة بلا مضمون حقيقي، وإنما هي واحدة من تهويمات

الرومانتيكيين التي ظلت مسيطرة على كثير من توجهات النقد حتى مع بداية الحداثة، بل إن أدونيس كثيراً ما كان يردد أن التجربة لا بد أن تطلق من مناخ انفعالي، وليس من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهر<sup>(٨)</sup>. نحن نترك أهمية ملاحظة أدونيس عن المواقف الجاهزة لأنها تكاد تقتل الشعرية، لكن المهم أن الانفعال الموازي لصدق الوجدان ظل حاضراً في وعي الإبداع والنقد على سواء.

واللافت أن هذه الانفعالية التي تتدخل في إنتاج الشعرية تمتد إلى عمق الموروث النقدي القديم، فحازم القرطاجنى يقول:

يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني،  
وحسن اللهب في اجتلابها، والخلق بتأليف  
بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أفراساً  
أول هي الباعقة على قول الشعر، وهي أمور  
تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفس<sup>(٩)</sup>.

ولاشك أن شرط «الصدق الوجداني» كان وراء مقولة الرومانتيكيين عن «تكوين الصورة النفسية» لما يفكر فيه الشاعر، على معنى أن التجربة تكون بمثابة إفضاء نفسى للدخيل يقول حسن القرشي في «المعنى.. وطائر الخ»:

يشرح الصمت رأيت متحلاً  
وتغيم الرؤى

فإذا الأفق ذرات خوف وياس

وإذا كل ما فوق سطح الوجود

تهاول تسخر بالحالين ! (١٠)

إن النظر في هذه الدفقة يؤكد كونها لوحة إسقاط لمعنى نفسى يعتمد مكوناته من الكأبة الصامتة، والخوف اليأس، ومن ثم لم يبق لهذا المعنى إلا منطقة الحلم بحثاً عن زمن الراحة، لكن الحلم نفسه مهدد بالتصدع.

إن مجموع المكونات انمكست انمكسا كلياً على واقع خارجي، يتحول فيه الصمت إلى ذات متهاكة ترفع راية الانكسار وسط أفق مظلم يسوق الرؤية التأميلية، ومن ثم

يستحيل الوجود إلى تكوين مفتت يصعد الخوف واليأس على صعيد واحد.

وعلى هذا النحو نكون الدفقة «صورة» تمكس عمقا نفسيا يميز بالألم، مع ملاحظة التناقض الكامل بين الداخل والخارج تأكيداً لعملية الإسقاط التي أشرنا إليها.

ثالث الشروط: توجه التجربة إلى الجانب المثالي لا العلمي. وفي رأينا أن هذا الشرط يقود التجربة إلى منطقة التجريد التي ترتفع إلى عالم المثال، حتى ولو كانت مسطرة على واقع مادي. وفي رأينا - أيضاً - أن هذا التوجه يجعل من التجربة نوعاً من الغيبوبة التي تسمح للداخل العاطفي بالتدفق دون ضوابط واعية، كما يحول دقة الملاحظة إلى قدرة تخيلية غير منضبطة.

إن استكمال الرومانتيكيين لحقيقة التجربة يتكس على ثلاثة أركان: الفكر - العاطفة - الخيال. والمجيب أن هذا الاتكاء لا يتوافق مع مفهوم التجربة على النحو الذي حددوه، حيث لاحظنا اعتماد هذا المفهوم على الخارج بالدرجة الأولى، بينما هذه الأركان الثلاثة تنتمي إلى الداخل انتماء مطلقاً، ولا قدرة لها على الخروج إلى الوجود التنفيذي إلا بالموادة للخارج وملاحظته، ثم التأمل فيه، وحتى مع هذه المودة، فإن هذه الثلاثية تعمل تلقائياً على تمزيق النص وبشرته محتوياته. فلو حاولنا استقبال قطاع من «طلئية» حجازي يقول فيه:

كان الحنين مدى عذبا ، وكان لنا  
من وجهها كوكب في الليل سيار  
هذا دخان القرى مازال يتبعنا  
ومله أحلامنا زرع ، واجنحة  
وصبية ،

وطريق في الحقول إلى الموتى  
وصبار  
فلتلق الأرض بالأفق الذي اشتدت  
ألوانه شققا

فانقارطت التي غابت مولودة

في بؤرة الضوء

فالحنن الذي هلك

على أملطاره يوما

قصرت إلى طير

وسافرت من حزن الصبي إلى

حزن الرجال، فكل العمر أسفار (١١)

لو حاولنا الاستقبال في إطار مفهوم التجربة كما عرضناه، لاستحال النص إلى شتات مبثر، يبدأ بطرح الفكرة عن اغتراب عاشته الذات مشحون بذكرات لا تكف عن الحضور، ذكريات عن الوجه الغائب الحاضر، والدخان المشيع برائحة القرية. وتتنامى الذكريات لتستحضر ظواهر الريف في مرحلة الصبا من الزرع والطيور، وزهرة الموتى في المواسم والأعياد، ثم تتحول الفكرة إلى خط أفقي يرصد لحظة الشفق، ومن الرؤية إلى الصوت «لولة القاطرات»، مع إضافة مصاحبات كثيفة من الحزن والأسى.

فإذا تركنا الفكرة إلى العاطفة لاحظنا كما هائلا من الشوق والحنين، يوازيه كم هائل من الألم والمرارة والحزن.

ثم تنتقل إلى الخيال فنرصده بعض تكويناته المجازية وغير المجازية مثل التشبيه في «الحنين مدى» الذي يتحول إلى بنية استعارية «مدى عليها»، ثم تأتي استعارة أخرى في «الوجه» يتبناها تشبيه «وجهها كوكب» إلى آخر هذه الأبنية البلاغية، التي تعود وتتكامل لترسم صورة كلية لعالم تخزنه الذاكرة عن القرية يرغم الرحيل والاغتراب.

إن المتابعة الدراسية للنص على هذا النحو الثلاثي تحول إلى جثة ممزقة الأشلاء بميدة تمام البعد عن شعرة حجازي التي تنوص في أعماق الأعماق زمانا ومكانا، وتتحرك فيها طولا وعرضا، وتعلو بها إلى أفاق التجريد، وتنزل بها إلى مساحات التجسيد، وتشكل من كل ذلك عالما فريدا يجمع بين الاغتراب والحضور على صعيد واحد.

إن مواجهة الدفقة بهذه الثلاثية يقتل شعريتها التي تنفجر من كل دال، ومن كل تركيب، ثم تنفجر منها على



تنفيذية وتقديرية على صعيد واحد. كما يتيح للواقف إمكان الرؤية دون نظر إلى مكان وقوفه، لأن كل مكان صالح للوقوف ماحم محافظاً على الوسطية المادية أو المعنوية.

ومن ناحية أخرى، فإن المردود المعجمي يؤكد حيادية المصطلح بين الداخل والخارج؛ أي رؤية الخارج ساعة رؤية الداخل، ورؤية الداخل لحظة رؤية الخارج، وهو ما يختصر الثلاثية، التي لاحظناها في مصطلح التجربة، إلى ثنائية تجمع بين الداخل والخارج على صعيد الوحي الشعري، كما يضيف للرؤية طابعاً إدراكياً شمولياً.

ويكتسب المصطلح شرعية إضافية عندما يضم حقله الدلالي معنى «المعانية» التي تحتوى في أصل مادتها اللغوية على «المعاناة»، يقول الكتاب الكريم: «ولو ترى إذ أقسوا على النار» (الأنعام ٢٧) «أي عابثوها لإدراك حقيقتها المؤلمة»<sup>(١٣)</sup>. يقول عبد العزيز المقالح في «وجه من عا»: «

أي وجه أحدث عنه ؟

لصنعاء وجهان ،

أربعة ،

ألف وجه

فصنعاء خادمة في بلاد النجاشي

ومتنسفة في سجون الرشيد

وضائعة في بلاد كثيرة (١٤).

هذه الدقة الشعرية لا يمكن إنتاجها إلا بدخول دائرة «الموقف» بتجلياتها المتعددة؛ حيث يتلاحم فيها الداخل والخارج تلاهما يكاد يوحده بينهما، وهذا التلاحم شكل الوقوف في منطقة محايدة أتاحت رؤية مزدوجة لوجهي صنعاء في ماضيها البعيد والقرى، وفي ثقلاتها عبر الزمن، وهذه الثقلات حولت الثنائية إلى رباعية، لم تكاثر الوجوه كثرة مفرطة، وبرغم هذه الكثرة لم يفلت من الشعرية وجه من الوجوه المتكررة التي تغمصها صنعاء، وبرغم التلاحم بين الداخل والخارج، فإن الخارج لم يفقد استقلاله تماماً ليذوب في الداخل كما هو الأمر في التجربة الرومانتيكية، ومن ثم انصبت الرؤية لإدراك التحولات المتباعدة، وتماينها في لحظة إدراكية واحدة.

مستوى البناء الكلي، ويطول بنا الأمر لو حاولنا أن نطرح تحليلاً لها يكافئ شعريتها.

لكل هذا لم يعد مفهوم التجربة الذي شاع استخدامه في بداية الخمسينيات قادراً على مواجهة نص الحداثة، أو التعامل معه لكشف شعريته؛ لأن هذا النص ينظر تماماً من هذا المخلط الذي يتصادم أحياناً ويتوافق أحياناً أخرى.

وإذا كانت التجربة غير قادرة على مراجعة نص الحداثة، فإن هذا النص – من ناحية أخرى – لم يعد قادراً على التعامل معها على أنها مصدر إنتاج، لقصورها الشديد عن بلوغ مناطق الوحي والإدراك، وإذا بلغت، فإنها تحولها إلى كم من الانطباعية المفرطة. ومن ثم فإتينا نطرح بعض البدائل التي تصلح – من وجهة نظرنا – للتعامل مع شعر الحداثة عموماً، ومنجزاته الأخيرة على وجه الخصوص.

(٣)

البديل الأول الذي نقدمه مصطلح «الموقف»، ونقول إنه مصطلح، لأنه كذلك عند المرفقين، حتى إن النغرى اختار لتجلياته الصوفية مؤشراً إعلامياً بالغ الدلالة هو «الموقف»، بل إنه أدرك حقيقة الوجود في كونه «موقفاً». يقول النغرى في «موقف وراء المواقف»:

أوقفني وراء المواقف وقال لي الكون موقف.  
وقال لي: كل جريدة من الكون موقف<sup>(١٥)</sup>.

فإذا ذهبنا نستحضر المردود المعجمي للمصطلح، فإننا سوف نواجه بمعطيات دلالية تعطيه صلاحية التعامل مع شعرية الحداثة، ذلك أن دال «الموقف» يستدعي «الوسط» أو «المنتصف»، والوسطية، بوصفها موقفاً مكثافاً، تسمح للواقف برؤية تكاملية حيث يتحتم من إدراك «وجهي العملة» في آن، أو بمعنى آخر فإن رؤية أحد الوجهين لاتمنع من رؤية الوجه الآخر كما هو المألوف في الرؤية التي تنبذ عن الوسط وتنحاز إلى أحد الجانبين، فالرؤية الوسطية رؤية شمولية للواقع بكل خفاياه أو تنوعاته. وتزداد فاعلية المصطلح الإنتاجية إذا لاحظنا أن ابن منظور يقول عنه إنه «مكان الوقوف حيث كان – أي الوقوف – لا حيث كنت»، وهو ما يجعل الرؤية

لم تكن جيناء ولا أبطلا  
كنا أنفسنا  
تلعب الترد مع التنازك  
وأحيانا نصفى لتقيق الضفادع  
فى ليل تحتضر بقاياها (١٦).

إن المماناة فى هذه الدقة تتماق بشائية وجودية تبدأ من «النفى والإبتها» لتبلغ «المدم والوجود» وبينهما تحاول الشعرية رؤية الحقيقة الأزلية لكيكونة الإنسان، وتفرده بحيث لا يكون إلا ذاته، وهى كيوننة تقع فى منطقة محايدة لتعالمين طرفين متباعدين غاية البعد، ومتنافرين غاية التنافر: «الجبين - البطولة».

إن إلتصاحبة الموقف هى التى هيات للشعرية إدراك وجهى التقابل السالب، وهو إدراك يدفع بهذا التقابل إلى الاتساع تقديمها ليستوعب كل تقابلات الوجود وليسلمط عليها النفى، ليعود الإلتهام مؤكدا حقيقة الوجود فى ذاته دون نظر إلى الطوارئ الهامشية من مثل الصمود إلى التنازك رمسز المطلق الغائب، ثم النزول إلى الأرضى المحدود «الضفادع»، ليكون الطرفان موازيا دلاليا للشنائية الأولى «الجبين - البطولة»، وهى موازاة تقود الدقة كلها إلى موقف يجمع بين المماناة والمماناة فى «الاحتضار» بوصفه الحقيقة الأزلية التى تجمل من كل الثنائيات السابقة نوعا من الميث التمهيدى انتظارا للموقف الحتمى الذى أطلت منه الشعرية على العالم فى «لعبه الرمضى».

(٤)

وإذا كان نص الحداثة قد تقبل مصطلح الموقف بوصفه مركزا لإنتاج شعرية، فإن بعض نصوص الحداثة قد تأبت عليه، لأنها تأمر من الشنائية عموما، وتؤثر عليها الأحادية الإدراكية، وهو ما يطرح علينا مصطلحا آخر يتكوى على هذه الأحادية هو مصطلح «الحالة» الذى يختصر الثلاثية فى التجربة، والثنائية فى الموقف إلى أحادية خالصة، لأن «الحالة» تنتمى إلى الداخل انتماء مطلقا، ورغم كونها داخلية، فإنها لا تعرف الثبات، لأنها تعتمد التحولات أيدا دون أن تنتظر

إن هذه الرؤية المزججة والموحدة، تحولت إلى نوع من المعاناة للمتزجة بالمماناة التى دفعت إلى السياق بتساؤل أول لم تخضر له إجابة على نحو ما، لأن الشعرية لم تعد معنية بطرح الأجرية، وإنما عنايتها الحقيقية منوطة بطرح الأسئلة.

وهذه الوسطة المتعددة الأوجه أو الجهات، عند المتالمح، استحالأت إلى ثنائية خالصة عند محمود درويش فى «حالات وفواصل»: «هكذا قالت الشجرة المهلحلة»:

خارج القلص

أو داخل للغابة الواسعة

وطنى

هل تحس العصافير أنى

لها

وطن.. أو سفر

إننى أنتظر ... (١٧)

ثنائية الموقف هنا تتجلى فى إدراك الوطن بين المطلق والمحدود، كما تتجلى فى الاستقرار والرحيل، وهو ما يعطى الوطن بعدا داخليا وخارجيا معا، يبرز هذا الداخل صياغيا فى حضور اللات المتكلمة متلاحمة مع الوطن «وطنى» «أنى» «أننى»، ثم مضمرة فى الفعل «أنتظر»، ثم يتسلط هذا الممق الداخلى على الخارج الممسد فى الفضاء المطلق «الطقس»، والفضاء المحدود «الغابة»، كما يتسلط على الكائن الضعيف «العصافير» بإسقاطه أخيرا على ثنائية «الوطن - السفر» وهو تسلط يكاد يلقى فاعلية الحرف «أ»؛ ليصير الوطن سفرا ورحيلا أبديا، ويكاد يكون الموقف كله موقف «الأغتراب» الدائم.

وما كان من الممكن للشعرية أن تحقق كل هذه التواجج إلا بوعى إلهادى، يسمح بالحركة الضلعية بين الخارج والداخل، وهى حركة لا تعرف التوقف، ومن ثم انتهت الدقة بصيغة تأجيلية، تصنع هذه التواجج فى دائرة الانتظار: «إننى أنتظر». وتصل المماناة إلى ذروتها عند سيف الرضى فى «لعب»:

«المجهول» و «الفراغ» و «اللاشيء» وهى ظواهر أغرق الحداثيون فى توظيفها لإنتاج شعرتهم. يقول محبى الدين اللاذقاني:

أنا الرجل للطويل القليل الكثير النحيل

شربة الخمر

قادم من حيث لا أدري

ذاهب فى حيث لا أدري

من كان حزيناً قليتيبى (١٨)

«الحالة» التى تدخل فيها الشعرية.. فى هذا الاجتزاء.. حالة قائمة على الثبات والتغير معاً، أو لنقل إنها حالة «الثبات المتغير»، لأنها تعتمد الجمع بين الضدات التى لا يمكن أن تجتمع إلا فى الدخول بكل إمكاناته فى تقبل هذه الظواهر التى يرفضها المنطق الخارجى.

ومع تناسى الدفقة تلج «الحالة» دائرة «المجهول» فى البدء والانتها، لتعلن صراحة عن عمق مخزون حكم هائل من المرأة والأسى. وهذا التكوين الضدى المريب لا يمكن استيعابه إلا فى إطار «الحالة» الداخلية التى لا تنتظر واردات الخارج لتكسب منها قدرتها على التشكيل والتلون والتغير لأنها مخالفة لقانونها الوجودى.

إن أهمية «الحالة» تكمن فى ارتباطها «بالحال»، لأنه يعنى انتماعها إلى منطقة زمنية محايدة بين الماضى والآتى، وفى هذا تتوافق «الحالة» مع «الموقف» فى إسكان الرؤية الشمولية، فإذا كان الموقف يتنحى إلى الإطار المكاني، فإن الحالة تنحى إلى الإطار الزماني.

وبلاحظ أن الحالة لا تتوقف عند لحظة الحضور إلا بوصفها منطقة تفجر المعنى، ثم منها تتحرك الحالة لتدرك الماضى أحياناً وتستحضره برغم علم قابليته للحضور التنفيدى. كما تتحرك إلى الآتى وتستحضره أيضاً برغم علم قابليته للحضور هو الآخر، بل إن الحالة تمتلك قدرة التحرك إليهما على صعيد واحد، دون أن تفقد.. فى كل ذلك.. نقطة الارتكاز المحايدة بين الزمنين. يقول محمد عفيفي مطر فى «الموت والدريش»:

واردات الخارج، فهى لا تنضج للاجتلاب والاكتساب، فما فى الدخول من حزن أو فرح، ومن قبض أو بسط، لا يحتاج إلى محرك خارجي، لأنه طبيعة وجود الذات نفسها، فمتلما يقول محمد أبو سنة:

حلم تلتفت فى قرارة موجة

أوله ..

هل هب النسيم على الشجر

قلبي.. إذا ذكر

الاحبة ينقطر

سحب، وأوهام، وأعمار

بلا جدوى تمر (١٧)

نلاحظ انفتاح الحلم مشحوناً بحكم هائل من الألم والحزن الذى يفرض فى أعماق الدخول الذى لا يكاد يعرف طريق الخارج إلا فى صدى ذلك الصوت الصارخ «أوله»، وحتى «هبوب النسيم على الشجرة» الذى يتنحى إلى الخارج، يتم محاصرته فى دائرة «السؤال» «هل» الذى يلغى أكثر مما ثبت، وكان الدفقة الشعرية تسمى لإلغاء الخارج تمهيداً لارتدادها الداخلى الممثل فى عملية «التذكر» التى لا تعرف لها منطقة تخل فيها سوى «القلب»، ومنه تتجلى «الحالة» فى الانفطار الذى يشق بالتمركز الداخلى الرهيب والذي يقود الشعرية إلى ضياع لانهاى.

إن «الحالة» هنا لم تكن فى حاجة إلى مسبرات خارجية، بل إن حضور الخارج قد يقضى عليها، أو يضعف من فاعليتها فى أقل الاحتمالات، فهى تبدأ من الدخول وتنتهى فيه.

وأهمية هذا المصطلح فى أنه لا يستلزم صفة مميّنة، فكل ما فى الدخول من مواصفات وتفاعلات وانفعالات صالح للدخول فى الحالة، لأنها قائمة على التغير الذى يلغى سابقه أحياناً، وقد يتمايز معه أحياناً أخرى. ومن هنا، يكون للمصطلح قدرة تقبل «التناقضات» الصادرة من المحل الواحد، وإعطاء المحال بعداً وجودياً، والتعامل الواعى مع

أنصت - إذن - لدماء تنزف من فتوق الذاكرة  
أبتأذك التقوا - وهم ذبح سينضج في وقته -  
فاجدل منامة من الدم والكلام  
هل ثم شيء كائن إلا نذيف الذاكرة  
ومسايح الدم والكلام !! (١٩)

يلاحظ - في هذه الدفقة - تفجر المعنى من فعل الأمر  
«أنصت» الذي يتعلق - بحكم صيغته - بلحظة الحضور  
المباشرة، لكنه يجاوز هذه المنطقة الزمنية ليرجع إلى الزمن  
الماضي باللجوء إلى «فتح الذاكرة»، أو لنقل إنه بمزجها  
ليتدفق منها مخزون دموي رهيب مشحون بانجراف الماضي  
واكتنازه بالدمامة، ثم يرتد ذلك الماضي مرة أخرى إلى لحظة  
الحضور المضنية في «التفاف الأبناء»، حيث يتحرك الزمان  
معا إلى الزمن الآتي، زمن التدمير الفعلي أو المنتظر في جملة  
الحال «وهم ذبح سينضج في وقته»، فالوظيفة النحوية -  
هنا - تشتت بالناج الدلالي اشتباك تلاحم كامل، ثم  
تستعيد الصياغة لحظة الحضور الممتدة تراجعها إلى الماضي  
مرة أخرى في «نذيف الذاكرة»، حيث يستحيل الدخول إلى  
حركة دائمة لا تعرف الاستقرار؛ لأنها حركة تسبح في  
• خليط تدميري مصطبغ بالدماء.

إن «الحالة» هنا يتردد زمنها بين «الحاضر والماضي»  
و«الحاضر والآتي» ثم «الحاضر والماضي»، ثم تستعيد الحالة  
زمن الحضور المطلق في السطر الأخير ليمثل مركز الثقل  
الإنتاجي توافقا مع مطلع الدفقة.

وربما كانت أخطر تجليات المصطلح في أن ابن منظور  
يجمله مساويا «لكينونة الوجود في ذاته»، والكينونة - بظمها  
- لا تعرف الثبات داخليا أو خارجيا، لأنها في حالة تغير  
دائمة، ومن ثم تكون صالحة لمواجهته تحولات الوجود  
انتصاها وإخراجا. يقول حسن طلب:

هذي روعي:

تتملص من دائرة اللون

وهذا جسدي

يتخلص من شرنقة المعين  
فامسح بنديل النود  
لزوجة عرق النار  
ارتحن على ترجيع اللحن  
فالآن ستطربكن  
عذوبة ترتيلي  
وأنا أبتدئ رجلي (٢٠)

«الحالة»، هنا، تجمع بين ضلوع على صعيد واحد؛  
«التدمير والتكوين» حالة التماس من المجدد إلى المجدد،  
والتعالى من المحدود إلى المطلق، فبين الروح والجسد تمش  
الشعرية حالة انكشاف داخلي وخارجي رفعت الحجب  
المادية، ورفعت قانون الوجود عندما أوقعت الروح في قانون  
المادة «اللون»، ثم حاولت دفعها للخلاص منه، وعندما  
دفعت الجسد للخلاص من قانون وجوده الزماني والمكاني  
«شرنقة المعين».

إن هذا الخلاص المزدوج يقود الشعرية إلى «حالة»  
جديدة من النشوة المصاحبة لعملية الرحيل الداخلي في  
الماضي والآتي على سواء، فالتفسير للملامم لثباتية الروح  
والجسد، كان إرهابا يتكوين جديد يسعى إلى الخلاص من  
أدران الواقع في عملية الرحيل.

إن الحدود المعرفية «للحالة» على مستوى الإدراك  
النظري، أو الإجراء التطبيقي تكاد تلتقي مجموع القلبيات  
التي تفرسها التجربة؛ لأن الحالة مكون داخلي يولد رؤيا  
خاصة فيها من العمق بقدر ما فيها من الاتساع، والإبداع  
يسعى للدخول في هذه «الحالة» عندما يخلص لباطنه،  
ويتخلص من كشافه الواقع المعيش، وربما وجدنا في موروثنا  
النقدى ما يؤكد سعي الإبداع إلى دخول «الحالة» عن وعي  
بفاعليتها الإنتاجية، فقد

قبل لكثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟  
قال: أطوف في الرباع المحلية، والرباض المشبة،  
فيهل على أرضه، ويسرع إلى أحسنه...

وإذا كانت الرؤية تتعلق بالأحداث والظواهر، فإن  
المشاهدة تتعلق بالحقائق الأولى، ولذلك يقول الجرجاني في  
التعريفات:

الشاهد: ما كان حاضرا في القلب، وغلب ذكره،  
أو ما أثر في القلب وضبط صورة المشهود،  
وشواهد الحق: حقائق الأكوان، ويكون الشهود:  
رؤية الحق بالحق (٢٢).

يقول الكتاب الكريم ردا على كفار العرب في ادعائهم  
أن الملائكة إناث «أشهدوا خلقهم» ستكتب شهادتهم  
ويُسألون (الزعر ١٩)، أي: هل عاينوا حقيقة خلقهم؟

إن بلوغ الإبداع مرحلة «المشاهدة» بدخول دائرة  
«المقام» لا يتحقق إلا بتجرد كامل، وتأمل باطنى يحمل الرؤية  
الخارجية، لأنها لا تقدم إلا السطوح الخارجية الخادعة، وهنا  
الإعمال المقصود بقود الإبداع إلى التعامل مع «المادة الخام»  
للحقيقة.

وإذا كانت الرؤية تنبئ موقف الإبداع من العالم، فإن  
المشاهدة تنبئ الالتحام بالعالم حتى يصعب القول بأن هناك  
ذاتا وموضوعا؛ لأن كليهما قد استحال إلى كائن جديدي يقوم  
على الأحادية التي أوضحناها في الحديث عن مصطلح  
الحالة، وإن كان المقام أوغل في الأحادية. يقول محمد بنيس  
في «حضرة»:

قلق سيد  
والظلال ارتمت  
هجرة  
تترسخ في سلسبيل الكلام  
هو ذا الطفل يفجأه  
سره  
وحده  
يتجهى الظلال القديمة  
يسلم حضرتها لمشيئتها  
ويزنم (٢٣)

إن حركة المعنى في الدفقة تتفجر من دال داخلي هو  
«القلق» الذي يشكل حالة دائمة، وهذه الديمومة حولت

وقالوا: كان جبر إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها  
ليلا، يشمل سراجها، ويمتزل، وربما علا السطح  
وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوة  
بنفسه... وروى أن الفرزدق كان إذا صميت عليه  
صنعة الشعر، ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا  
وحده في شعاب الجبال، ويطون الأودية،  
والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام  
قياده (٢٤).

وبالطبع، لم يكن موضوع الشعرية عند هؤلاء الشعراء  
تناول الرباع الخلية، أو الرهاض المشعبة، أو تناول الليل  
والوحدة، أو تناول الجبال ويطون الأودية والأماكن الخربة،  
وإنما كل ذلك يمثل محاولة الخلاص من الخارج في  
أشكاله الزمانية والمكانية، حتى تكون السيادة للحالة الداخلية  
في إنتاج الشعرية.

(٥)

ويربط مصطلح «الحالة» بمصطلح عرفاني مفرق في  
عرفانيته هو مصطلح «المقام» ارتباط المقدمة بالنتيجة؛ لأن  
دوام «الحال» أو «الحالة» يتحول بها إلى الدخول في منزلة  
«المقام»، وفيه يتم الوصول إلى الحقيقة بعد المجاهدة.

وأهمية هذا المصطلح أنه يحول «الرؤية» إلى  
«المشاهدة»؛ لأن الرؤية بحكم مسردها الوضعي والفني  
صالحة للدخول في حيز «التجربة»، لأنها يمكن أن تكون  
بالعين أحيانا، وبالقلب أحيانا أخرى، ثم إنها تعتمد على  
التكرار والاستيعاب؛ لأنها تسمى إلى «الإدراك»، سواء أكان  
هذا الإدراك خارجيا أم داخليا، ظاهريا أم باطنيا.

وبرغم أن العرفانيين يقولون إن «الرؤية» - عموما -  
تجاوز ست وأربعين درجة من منزلة النبوة، برغم ذلك يعتبرونها  
أدنى درجات الكشف لاحتياجها إلى التكرار من ناحية،  
ومطابقة الواقع من ناحية أخرى، سواء أكانت رؤيا متسلطة  
على الخارج أم رؤيا حلمية، ومن لم تجاوزوها إلى  
«المشاهدة».

الدائم، إلى «التجدة» الذى يتنامى أحياناً، ويتراجع أحياناً أخرى، لكنه يحتفظ لنفسه بحق السكنى الداخلية المتحركة. يقول محمد مهران السيد فى «صخب الخصام»:

بعضى يموت  
والبعض منكئى صموت  
أى الظنون تشيلنى  
وتحطنى  
وتزف بشراماً إلى النضب الخفوت  
صدأً مقيت  
كالتمل يسرى فى النخاع ويستعيت  
والعنكبوت  
بعضى يشترق ما يتبقى فى حنايا الروح  
من أثر السكوت (٢٥).

إن دخول الدفقة دائرة المقام يعتمد التمزق الداخلى «بعضى يموت»، لكنه تمزق يتهدى - تقديراً - للتلازم بين «البعض الميت» و «البعض الصامت»، وتتدخل «الظنون» بوصفها مظلة البعد الذاتى «للمقام»، حيث يتجه النص للتسامى إلى الفوقية «تشيلنى»، ثم النزول إلى التعتية «تحطنى»، فى حركة متجددة ومتتابة لمواجهة فاعلية «الموت والصمت»، لكن «الصدأ» يتدخل - بدوره - لإلغاء فاعلية هذه الحركة المزدوجة، حيث تلجأ «الروح» إلى «شرقة الصمت» العاجز عن مواجهة الحقيقة الوجودية التى تمت مشاهدتها.

(٦)

إن توجه الشعرية إلى المواقف والأحوال والمقامات لاينفى أنها كانت تتوجه أحياناً إلى التعامل مع «اللحظة» المحدودة بزمن سريع يساوى قدر نظرة العين، حيث تتحول «اللحظة» إلى نوع من «الملاحظة» (٢٦).

يقول باشلار: إن الحقيقة الزمنية تكمن فى «اللحظة» بوصفها وجوهاً بين عديمين، علم الماضى، وعدم الآتى، ومجموع «اللحظات» هو الذى ينتج الديمومة بتجدها المستمر، دون أن يرتبط هذا التجدد بنمو الماضى، أو استمرار الحاضر.

الحالة إلى «المقام»، حيث تنكشف الحقائق الأولى، وتسلط الملاحظة عليها داخلياً، برغم ما توهمه الصياغة من تعاملها مع مفردات خارجية، ف «الظلال» تقدم الوجود الوهمى أو الخادع، و «الهجرة» تشير إلى الانسلاخ عن المادى، و «الطفل» يستحضر «البراءة الأولى» أو «الصفحة البيضاء للوجود» و «السره» مؤشر السلطة الفوقية فى التحامها التنفيذى بالإتاحة السفلية، وهو التحام يمهّد لقراءة الحقيقة عندما تلتمح بالزمن القديم لمشاهدة البدايات التى يمكن أن توقف حالة القلب، أو تلغيها تماماً.

وإذا كان محمد بنيس قد دخل المقام فى حالة «القلب» الوجودى، فإن قاسم حنّاد يدخله من حالة «التحول» الحضورى، يقول فى «ترات الليل»:

أنا الحطب الذى للنار

كل سقيفة وشم على جسدى

يدى فى زعفران الليل

يا وجعا تراثيا

أنا الحطب الذى مسئل الرماد الكامن  
المروود (٢٧)

فبين «الحطب» - فى السطر الأول - الذى يتهدى لعملية التحول الجوهرى بالدخول فى دائرة «النار» وبين «الرماد» الذى استحال إليه ذلك الحطب - فى السطر الأخير - مساحة واسعة لهذا التحول الموازى لتحولات الوجود عامة، وتحولات الذات خاصة، حيث أصبحت هذه الذات نسخاً للوجود، أو انعكاساً رمزياً له، لكنه انعكاس مشحون بالألم القديم، ألم الميلاد الذى لم يتوقف بلوغاً للحظة الحضور «أنا حطب».

فالمشاهدة قد تفجرت من منطقة الحاضر، ثم أخذت طبيعة تراجعية للإمسك بالمادة الأولية، ثم ارتدت إلى منطقة الحاضر المهيأة لاستقبال الآتى «المروود»، فالمقام هنا مقام مقعد نتيجة للصدام بين الذات ومصيرها المحتوم.

وتدخل «المقام» أحياناً، لإنتاج حالة داخلية تعتمد التمزق والانفصام، مع نقل الحالة من طبيعة الاستمرار

وإذا كان سويلم قد اعتمد «اللحظة» في إنتاج شعرته، فإن سعدى يوسف يعتمد «اللحظات» في كتابها المسلط على الواقع التنفيذي، يقول في «تربة»:

أبدأت، إذن، تشرب قهوتك الأولى  
في أولى ساعات الفجر...

في الساعة ٣

مثلا ؟

أبدأت تخيّر أوراقك

عن صفح تعرفها

وعيون لا تعرفها

عن أحببت طويلا...

مثلا ؟

أبدأت تغيير عادات كي تعتاد سواها :

ألا تحلق يديما

ألا تكوي قمصانك

ألا ترفع سمسة الهاتف حين يرن

مثلا ؟ (٢٨)

إن شعرية الدقة تتعامل مع مجموعة لحظات منفردة، تستخلص منها فاعليتها التداولية، لتعود وتصوغها في إطار كلي يشكل لحظة ممتدة تمزج فيها بين الزماني والمكاني، والمتاد وغير المتاد، فهناك لحظة «الفجر» المحددة في الثالثة، وهناك لحظة «تخبة الأوراق»، ثم تتوالى اللحظات المسكونة بالفعل اليومي «الحلق» «كي القمصان» «رفع سماعة الهانف» وهذه اللحظات التي تتبدى منفصلة في السطح، تعود - في العمق - لتشكيل موقفا حياتيا مزدوجا بالقلق والتوتر، حيث الصدام الحسى بين المحدود وغير المحدود، بين التقليد والمطلق، وهو ما تجعله صيغة التساؤل المسيطرة على الدقة كلها.

وربما كان الركود الذي يتجلى في الواقع وراء هذا التمزق الزماني إلى لحظات، لأن هذا الركود لم يعد يسمح للإبداع بأن ينتج شعرية ممتدة أو طويلة تعتمد التلاحم لا الانقطاع، فهل يمكن القول بأن الشعرية في سبيلها لتعود إلى «وحدة البيت» التراتبية ؟ ورغم ما قلناه عن اللحظة من

إن الإبداع عندما يتوجه برؤيته للعالم يجد نفسه في مواجهة مباشرة مع الزمن متمثلا في «اللحظة» للفردة، كأنها وعى مستقل بذاته عما يسبقه وما يلحقه، أو لنقل إن اللحظة تساوى الحاضر الذي يشد الرؤية إليه، ويجذبها نحوه، والرؤية - بدورها - تسمى إلى تجميد لحظة الحضور وقطعها عما سبقها، وما يمكن أن يلحقها، وفي هذه الحالة تتمكن من استيعاب «اللحظة» بكل مكوناتها المتساوية أو غير المتساوية، لم تنتقل إلى لحظة أخرى، منتجة سلسلة من اللحظات المنفصلة والمتصلة على صعيد واحد، وهو ما يتيح لعملية التركيز الجزئي والاستيعاب الشمولي أن تكتمل، حيث تكون «اللحظة» منطقة الإدراك الفعلي للواقع المحدود المباشر، وتكون «اللحظات» منطقة الإدراك الكلي للعالم الداخلي والخارجي على حد سواء، وهذان الإدراكان لا يشيخان أبدا. يقول أحمد سويلم في «الفراسة»:

أمتطى صهوة النار حين أحتكم

أصدقائي

وأراكم بزاوية من زوايا النظر

حين تنبش أظفاركم رحم المر

تنزعون جنينا ..

ملاحه من ملاحكم أيها الأصدقاء (٢٧).

تسجل اللحظة - في هذه الدقة - على عدة مستويات، المستوى الأول: تتجسد في مساحة مكانية «صهورة» إذ إنها بارتفاعها ومحدوديتها تسمح برؤية محدودة أيضا، وبخاصة أنها سرعان ما تلوب بالتضاييق إلى «النار» لأن هذا التضاييق يعوق عملية الاستقرار واستداد الرؤية.

المستوى الثاني: تألي «اللحظة» في صيغة مباشرة وزاوية النظر، وهي زاوية تخاصر «الرؤية» «أراكم» في أنيق مساحة زمنية ممكنة، ثم يأتي المستوى الثالث في «حين» الذي ينتج الزمن المحدود أحيانا، وغير المحدود أحيانا أخرى.

إن مجموع هذه المستويات - برغم محدوديتها - هيأت للشعرية نوعا من الرؤية المزدوجة التي تسلط على اللحظة الخاطفة لترصد السطح والعمق لتعلن عن وقوع العالم في دائرة «التشابه» الذي يولد فاعلية تدميرية عميقة، دون النظر إلى ما يسبق لحظة التدمير التداوية أو ما يلحقها.

تعلو به إلى آفاق جمالية إبداعية، فهناك اللحظة المسطرة على البحر لتفقه إلى مؤشر حيادي «رمادي»، ثم من الحياد تتوالى اللحظات واصلدة حركة الواقع العينية الجامعة «لترمبات» و«الجندي المجهول» و«الشقائق» و«الناعمة»، و«الضحك» و«السعال»، فهو رصد للاستقبال المهيئ للتقبل في لحظة بعينها، قد تسبقها أو تلحقها لحظة تقبل كامل، لكن هذا لا يتدخل في إنتاج الشعرية الحاضرة.

ومع الهوس بالتداولي والحيائي في إطار اللحظة أو اللحظات، نلاحظ انغماس الشعرية الأخيرة في فضاء الجسد وتحولاته الداخلية والخارجية، لكن هذا التحول كان – أحيانا – يأخذ طريقه إلى منطقة العرفانية ليستحول إلى مؤشر على الفاني، كما يأخذ طريقه – أحيانا أخرى – إلى التداولي المبتذل، وفي هذا وذاك فإن الشعرية تحمل على مزجها بالميروث الأسطوري والشعبي، وشحنه بالإسقاطات الجنسية في جرأة لا تقل عن جرأة الشعرية العباسية في كثير من إبداعاتها.

يقول محمد الحمامصي:

أنثى يتوق لهولها جسدي ،

فينزل في شواردها ويسعى بين نهديها

يلق قلبه جبلا من العشق المعز بها ،

يفك جراحه كي تصعد الألام تسبقه إلي أنفاسها،

متشابك وهج العصاراة

والتزاوج حادة قطرات بهجت على جسدين،

أشهد بانقلات الوقت من زمن احتدامهما، (٣٢)

إن الشعرية، هنا، تقتصر اللحظة الجسدية في تفاعلاتها الشبقية محاولة أن ترتفع بها إلى أفق من الرتبة «الناعمة المحتدمة». وتصادم هاتين الصفتين يتوافق مع تصادم الصياغة ذاتها «يتوق – لهولها»، ولا يخفف من هذا الصدام ولوج الشعرية إلى «جبل العشق»، بل إن الصدام يتنامى ليدخل دائرة الشبقية مباشرة في «تزاوج الجسدين» و«قطرات البهجة»، فالدقة في صعودها ونزولها تحافظ على ربط الجسد بالشبقية المتفجرة من الذكورة والأنوثة على حد سواء.

جزئية أو محدودة، فإنها تمثل الزمن اليقيني لوعي الإبداع بنفسه، لأن هذا الوعي ميت مع الماضي، ومعدوم مع الآتي – كما سبق أن أوضحنا – فاللحظة الماضية هي الموت نفسه – كما يقول كمل – لا حوافها على عوالم زالت، وسماوات انمحت، والمجهول الخفيف نفسه في ظلمات المستقبل الذي يفتح على عوالم لم تتأ بعد (٣٩).

إن اللحظة بطابعها الحضورى المفرق في الحياتية، تحمل قدرا هائلا من القوة والبداية الإيجابية، حتى ولو تسلطت على ذرات واقعية لا تحمل شيئا من هذه القوة أو الإيجابية، بل ربما كانت شيئا بلا قيمة أصلا، وذلك أن اللحظة تمكن الحاضر دون نظر إلى مكوناته، وإحساس الحضور هو إحساس الحياة ذاتها، فبين اللحظة والحياة تطابق منمض كما يقول رينال أيضا (٣٠)، ومن ثم يؤثر الإبداع أن يتوجه إلى المشهد الذي يواجهه عن قصد أو غير قصد بوصفه اللحظة التي تنتهي ولا تنتهي على صعيد واحد. يقول فرهد أبو سعدة:

في السادسة

يكون البحر رماديا

محتارا بين اللضة

وأكاسيد اللضة

هذي أول «ترمايات» الرمل

تصبي الجندي المجهول وتضفي

تنتنى كالدبدان

وكان «الكساري» يتم الإنطار على المقهى

ويبرز في الصحاب شقائقه الناعمة

ويضحك

حتى ينهض فيه سعال الصباح (٣٦)

إن اللحظة، هنا، ملازمة للهوس باليومي الذي أغرق فيه الجيل الأخير من شعراء الحلقة، وقد دفعهم هذا الهوس إلى مناطق قد تكون مليعة بالقبح: «الشقائق» و«السعال» و«الدينان»، وقد تبتعد عن هذه المناطق دون أن تبلغ الجمالية: «أكاسيد الفضة» «ترمايات» «الكساري» «المقهى»، وهنا وذاك لا يكاد يمثل بعدا إيجابيا في رؤية الواقع، لكن الشعرية



والرومانتيكية والواقعية. لكن شعرية الحدائق بكل أطرافها المفارقة استدعت تجاوزه التجربة تبعا لاعتمادها «الرؤية» أحيانا، و«المشاهدة» أحيانا أخرى، واتحصارها في «اللحظة» أحيانا ثالثة.

إن تجاوزه الشعرية مفهوم التجربة قد فتح النص على عوالم داخلية وخارجية ما كان يعطيها عناية، أو لنقل إن اهتمامه بها كان عابرا أو محدودا، فلاشك أن شعراء الجيل الأول من الحدائق كانت لهم مغامراتهم العرفانية، وكانت لهم لحظاتهم التي يفوضون فيها باليومى المزدحم بالتفاصيل الحياتية، وقد أتجوا ذلك في لغة تدلالية تقترب من لغة الشارع والمقهى، لكن ذلك لم يمثل حركة إبداعية متكاملة أو متمدة، وإنما كان بمثابة تنويعات فرعية أو هامشية سرعان ما كانت تتوقف لالتقاط الشعرى في الموضوع واللغة على السواء.

إن الجيل الأول إذا كان قد وظف البعد الصوفى، فإنه كان بوصفه أداة. أما في المرحلة الأخيرة، فإن هذا البعد أصبح مستهدفا لإنتاجيا في ذاته، حيث توازت الشعرية مع العرفانية بكل عمقها الباطنى، وبكل شطحيها المفارقة لقانون الوجود، وهو ما حول الطبيعة الإدراكية للشعرية من رؤيا العالم إلى مشاهدته، وهى مشاهدة كانت تتجاوز السطوح، وتجرد الظواهر للتحيط فيها نوعا من «الخواء»، ومن هنا كان يتهدى النص أحيانا كأنه مفرغ من المعنى، بينما هو فى الحقيقة مزدحم به، لكن سرعة الحركة توهم أحيانا بعدم الحركة، أو توقفا فى نقطة لا تفارقها.

لقد كانت الشعرية ترفض المعنى لتحوله إلى نوع من التطبيق الإشراقى، أو تنزل به إلى الحياتى، وقد حققت فى ذلك بعض الإنجازات، وهى مازالت ترفض بالشكل لتمارس فيه مغامراتها، وهو ما انتهى بهذه المغامرات إلى «قصيدة الشر» صحيح أن هذا النوع الإبداعى كان حاضرا فى مسار الشعرية العربية على نحو من الأنحاء، ولكنه لم يتغنى كما استفاد فى الشعرية الأخيرة، وبخاصة مع الشماليين والتسنيين.

إن شعرية الجسد قد تغاير من ثنائية الأعلى والأسفل، حيث تربط الملو بالمطلق المقدس، والتزول بالجسدية المفككة المفرطة الحسية. يقول أمجد ناصر فى «مقاطع من سورة الجسد»:

سيكون لهم النحل  
المنجس من رحيق الإبط  
ستكون لهم استدارة النهد  
وحفيف الأصابع ...  
وإن يطمعوا بأشياء أخرى  
فى هذا الحضور  
سيقروون آيا من الكتاب  
ويميلون برؤوسهم إلى الخلف (٣٢).

إن الدفقة - هنا - نفوس فى اللحظة الجسدية بكل مفرداتها لتحاول نقلها إلى اللحظة الآتية من حيث التحقق، وإن احتفظت بها فى لحظة الحضور من حيث التأمل والإدراك. لكن يلاحظ أن الإدراك يستمد على خياب من يعيشون بالجسد وينتظرونه فى مؤشرات الشبقية «الإبط» «النهد»، وقلمون أداة التعامل معه «الأصابع» بوصفها المسند للثير، ثم تنطفئ هذه الطاقة الجسدية السفلية عندما تسعى الشعرية إلى دائرة الأعلى، وقراءة أى الكتاب. وهنا يمثل - الذين سبق شيابهم - برؤوسهم إلى الخلف فى حركة محايدة لا تمنى رفضا أو قبولا، وإنما تملن عن انتظار اللحظة حضورية أخرى يتوحد فيها الأعلى والأسفل ليمسوا به عن ماديته.

(٧)

إن ما عرضناه من تحول الشعرية عن التجربة إلى المواقف والأحوال والمقامات، ثم دخولها إلى دائرة اللحظة، يمثل خصوبة فى هذه الشعرية، لأنها لا تعرف الركود أو التوقف، إن هذا التحول لا يعنى نفيا للتجربة، بل هى قد مارست فاعليتها فى مرحلة أو مراحل زمنية ميمنها، ومازالت تمارسها مع بعض الإبداعات الحاضرة التى حافظت على قدر كبير من خصوصية الشعرية فى المرحلة الكلاسيكية

يمكن تقبله إلا في إطار المواقف والأحوال والمقامات التي عرضنا لها.

إن اتخاذ الشعرية هذه الدوائر مراكز إنتاج للنص يطرح علينا مسائل إضافية لقراءة هذا النص، فهناك النص المكتوب، والنص الذي يكتب نفسه، والنص القارئ، والنص المقروء، ونص الشارع والمقهى، وهو ما نرجو أن نفرغ له في دراسة أخرى.

إن شعرية الحكاية - على هذا النحو - كانت متحركة زماناً ومكاناً في كل الاتجاهات المتعاقبة، فلم يعد لها منطق يحاصر حركتها على نحو ما تحدده التجربة، بل إن الشعرية استحالَت إلى سؤال دائم لا يعرف طريقاً إلى أية إجابة، وهو ما يجعل النص صاحباً في فضاء مفتوح، لأنه يؤثر الظلمة وينتفر من الإضاءة، والعظمة تؤثر البواطن أكثر من السطوح، وتؤثر المجهول بكل احتمالاته الإنتاجية التي توافقه، وذلك كله لا

## الهوامش:

- (١٣) انظر: لسان العرب لابن منظور - طبعة دار المعارف - مادة: وقف.
- (١٤) عبد العزيز لفتاح: هوامش يمانية - عبد العزيز لفتاح - دار العودة - بيروت، سنة ١٩٧٧، ص ٥٧٠.
- (١٥) محمود درويش: أحواس - دار العودة - بيروت ط ١٢، سنة ١٩٨٧، ٦٤٥.
- (١٦) سيف الرحبي: وجمل من الزرع الخالي - دار البنية، سنة ١٩٩٣، ٢٥.
- (١٧) محمد إبراهيم أبو سنة: ولغات يمانية - مكتبة غرب، سنة ١٩٩٣، ص ٢٢، ٢١.
- (١٨) محي الدين اللاذقي: من كان حزينا فليجس - الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٤، ص ٧٠.
- (١٩) محمد علي مطر: احتفاليات الموماء الموحشة، سيناء للنشر، سنة ١٩٩٤، ص ٤٤.
- (٢٠) حسن ملب: أزل العار في أهد الثور - التميم للصحافة والنشر، سنة ١٩٨٨، ص ٧١، ٧٠.
- (٢١) ابن رشيق: القمصنة - مطبعة أمين خدية بمصر، سنة ١٩٢٥، ص ١/ ١٣٨.
- (٢٢) الجرجاني: قطر الشعر - ضبطه محمد بن عبد الحكيم - دار الكتاب للمصري اللبناني، سنة ١٩٩١، ص ١٤١، ١٤٢، ٢٧٦.
- (٢٣) محمد نيس: هبة الفراغ - دار نوبتال للنشر - الدار البيضاء، سنة ١٩٩٢، ص ١٨.
- (٢٤) تقسيم حلال: يمشي صغفورا بالسودان - رياض الريس للكتاب - لندن، ٢٢.
- (٢٥) محمد مهران السيد: لعب الشعر - الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ١٩٩٦، ص ٤٠.

- (١) فاروق شوشة: وقت لا تقاص الوقت، غرب للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٩٦، ص ٤٤، ٤٣.
- (٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى - العاين بالقاهرة ط ٣ سنة ١٩٧٩، ص ١٢٦.
- (٣) حسن فتح الباب: صلة من أغمار - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٥، ص ٥١.
- (٤) عبد السلام الحفني: الموسوعة الصوفية، دار الرشاد - سنة ١٩٩٢، ص ١٣٠.
- (٥) أحمد الشهازي: أحوال الصائقي، الدار المصرية اللبنانية - سنة ١٩٩٦، ص ٦٧.
- (٦) فاروق جويدي: ويهلي الحب، دار غرب للطباعة - سنة ١٩٧٧، ص ٣٥.
- (٧) محمد أحمد العرب: الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة الأولى - سنة ١٩٩٥، ص ٥٨١.
- (٨) انظر: أدونيس: زمن الشعر - دار العودة - بيروت ط ٢، سنة ١٩٧٨، ٢٧٨.
- (٩) حازم القرطاجني: منهاج البهلاء - تحقيق: محمد الجيب بن الحويجة - دار الفجر الإسلامي، ط ٣، سنة ١٩٨٦، ص ١١.
- (١٠) حسن عبد الله قنري: أبيات من رمان العربة - دار الشروق، سنة ١٩٩٠، ص ٢٥.
- (١١) أحمد عبد المطلب: حجازي: أشجار الأسمت - مركز الأهرام للترجمة ونشر، سنة ١٩٨٩، ص ٧، ٦.
- (١٢) أنفري: المواقف والمخاطبات - تحقيق: آرثر لوري - تقديم: عبد القادر محمود - الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٥، ص ١٢٦.

- (٢٦) نظراً لسان العرب - مادة لحظ.
- (٢٧) أحمد سويلم: الزمان المعصى - الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٥، ص ١٢.
- (٢٨) سمى يوسف: جهة التفسيرات - دار الجليل - بيروت، سنة ١٩٩٣، ص ٢٦.
- (٢٩) نظراً بشاراً: حلقى اللحن - تعريب رضا عزيز وعبد العزيز زمر - آفاق عربية - بغداد سنة ١٩٨٦، ص ٢٠.
- (٣٠) السابق، ص ٢٥.
- (٣١) فريد أبو سميدة: المزايا تفضل في النار - كتاب الغد، سنة ١٩٩٠، ص ٦٦، ٦٧.
- (٣٢) محمد أحمد الحماص، الجسد والحلم - الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٢، ص ٢٠.
- (٣٣) أسعد ناصر، أثر العاير - دار شرقيات، سنة ١٩٩٥، ص ٦٨.



# تأنيث القصيدة قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية

عبدالله محمد الفدامي\*

- ١ -

ولكن موضوعنا هنا هو في طرح الأسئلة حول هذه  
الحادثة الثقافية وارتباطها ارتباطاً مركزياً ببارك الملائكة.

أقصد نازك المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز  
الفحولة وأبرز علامات الذكورة، وهو عمود الشعر.

هذا هو السؤال الذي لم تنبئه إليه ولم تقف عنده ولم  
تطرحه على أنفسنا<sup>(١)</sup>. فكيف حدث هذا من أنثى، والأنثى  
في المعتاد الثقافي مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز...؟

ثم ماذا جرى بعد هذا الاغتصاب والانتهاك الجريء  
ضد عمود الفحولة...؟

- ٢ -

الشعر شيطان ذكر - كما يقول أبو النجم العجلي - وهو  
جمل بازل - كما يقول الفردق<sup>(٢)</sup>، والجمل البازل هو  
الفحل المكتمل، وبما إنه كذلك فهو طعام الفحول.  
والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال

لا أظننا قد تبينا المعنى العميق لكون الفتح الشعري  
الحديث قد تم على يد امرأة.

ففي عام ١٩٤٧ وقعت الكوليرا في مصر، وهناك في  
بغداد وقعت «كوليرا» أخرى.

إحدهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة  
ومشروع إحياء.

هذه مسألة معروفة في تاريخها وتاريخ ما أعقبها من  
نقاشات ومجادلات ملأت صفحات ديوان العرب الحديث.

والكل يعرف حكاية قصيدة «الكوليرا»<sup>(٣)</sup> لسنارك  
الملائكة وعلاقتها بهواء الكوليرا الذي أصاب مصر عام  
١٩٤٧. ثم ما جرى من جنل طويل حول انطلاق الشعر  
الحر وبدايته وريادته، مما هو من معروف القول والبحث<sup>(٤)</sup>.

\* كلية الأدب، جامعة الملك سعود - الرياض.

المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة؛ بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فعل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة، وهاجرة لا قادرة، وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في ضون الفحول<sup>(١)</sup>.

(ب) كانت هذه واحدة من أدوات الفحولة في مكافحة تلك الأفة المؤنثة، ولعل الثقافة بحسبها المذكور لم تكن على ثقة تامة من نجاح خطتها الأولى في إنكار أولوية هذه المرأة المدعوة بنازك الملائكة فأبتمت الثقافة متمثلة برجالها الفحول هجومها على هذه الأنثى بحيلة أخرى، وجرى القول بأن قصيدة «الكوليرا» ليست قصيدة حرة وأنها - فصب - نوع من أنواع الموشحات.

وهذه حيلة خبيثة قال بها أحد المستشرقين<sup>(٢)</sup>، مانحاً خدماته للدفاع عن فحولة الضاد.

ولو نجحت هذه الحيلة فستكون الريادة حبيشة من نصيب أحد الفحول، وتجديلاً يثر شاكر السياب، وسيجري طرد المرأة عن هذا الشرف المذكور.

(ج) وتأني الحيلة الثالثة في الدعوى التي تقول إن قصيدة نازك الملائكة «الكوليرا» ليست سوى تنوير عروضي، وهذا أمر لا يحسب به، والأهم هو التفسير الفني، وهذا في زعمهم لم يحدث إلا بعد سنة من نشر «الكوليرا» أي في عام ١٩٤٨ في قصائد مثل «في السوق القديم» للسياب و«الخيوط المشدودة لشجرة السرو» و«الأفغوان» لنازك<sup>(٣)</sup>.

وهذا مسعى يهدف إلى زحزحة الحدث وتحييد مفعوله، ونقله من فعل التكسير الحسي لممود الشعر المتمثل بقصيدة «الكوليرا» إلى التفسير الفني الذي يغفل مسألة التكسير ويرميتها.

إنها محاولة للمدارة المعنى العميق لحادثة كسر عمود الفحولة على يد أنثى، وبالتالي فهو حفاظ على ماء وجه الفحولة ويسبق على حادثة الائتهاك، وإلغاء هذه الواقعة من الذاكرة بواسطة تهوين أمرها وسلب المعنى الدال منها. بهذا، لن تكون المرأة سوى واحدة من آخرين أسهموا في تغيير مضامين الشعر، وكلهم رجال يفعلون فعل الرجال، وهي تفعل فعلهم كشأن جلقتها الخساء مع فحول زمانها.

الأول أهل الكمال والتمام. وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتتقلص منزلة جيلاً بعد جيل حتى ذلك اليوم الذي لا يبقى فيه للاحقين أية منزلة أو فضل على سابقهم؛ لأن الأول ما ترك للآخر شيئاً، منذ أن أكل الفحول الجمل البازل وراح الشعر كله والمعنى كله إلى بطن الشاعر الأول، فحل الفحول.

وليس للأنثى بوصفها كائناً ناقصاً أي نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعر، فالجمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور، والشيطان لا يخالس إلا الفحول لأنه ذكر وليس أنثى. ولذا، صارت المبكرة الإبداعية تسمى «فحولة» وليس في الإبداع «أنوثة»، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض شعر فلا بد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكداً فحوليتها وعدم أولويتها لكي تدخل على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة، هذا ما جرى للنساء<sup>(٤)</sup> وهو مثال واحد يتهم لم يتكرر في ثقافة الشعر على مدى لا يقل عن خمسة عشر قرناً.

هذا هو المشهد الثقافي الذي يطغى على ذاكرة الثقافة قبل ظهور نازك الملائكة في عام ١٩٤٧.

ومن هنا، فإن ظهور هذه المرأة في هذا الوقت ليس بالشئ العادي وليس بالشئ الطبيعي - إذا فسرنا مفهوم الطبيعي بناء على المعنى الثقافي وليس المعنى الفطري.

والوقائع تؤكد أن الحدث لم يكن عادياً، وهذا أمر نستطيع استشفاه من خلال ردود الفعل على مشروع نازك الملائكة. وقد جاءت الردود بوصفها بعض أدوات الفعولة في الدفاع عن ثقافة الفحول وأخذت بالسلسلة التالي:

(أ) كان أول رد فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولوية على نازك، وقد كتبت بحوث كثيرة ودراسات متعددة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولوية وينفرون عنها الريادة ويؤكدون أن قصيدة «الكوليرا» لم تكن القصيدة الأولى في اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر، وينسبون ذلك إلى رجال سابقين عليها أو معاصرين لها.

ولربما أنها كانت تعى أبعاد فعلتها فتظاهرت بعكس ذلك وأوحت للفحول بأنها ليست سوى شاعرة تسمى إلى تجديد ديوان العرب ومد يد مؤنثة تعاضد الفحول فى مساهم التطوير. وهذه لمة - لاشك - أن المرأة المثقفة لجأت إليها دائماً لتحتمى بها، وهذا ما تكشف عنه إحدى رسائل مى زيادة إلى باحة البادية حيث نقرأ قولها:

أسيادنا الرجال.. أقول «أسيادنا» مراعاة بل تخففاً من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنون أن النساء يتآمرن عليهم.. فكلمة «أسيادنا» تخمد نار غضبهم.. إني رأيتهم يطربون لتصرحنا بأنهم ظلمة مستبدون<sup>(١٠)</sup>.

هذا قناع ثقافى وقالى تستعمله المرأة كى تعبر ذلك الطريق الطويل الشائك وسط إمبراطورية الفحولة. ويبدو أن نازك الملائكة قد تدبرت بهذا الوقاء كى تتمكن من حماية مشروعها من غضبة فحولة مدمرة.

لكن ما أقدمت عليه نازك لم يكن مجرد تغيير فنى، ولو كان ذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها تاريخ الأدب وسجلت أدوارها التنبيهية فى حدود الشرط الفنى لا أكثر.

إن عمل نازك كان مشروعاً أنشأ من أجل تأنيث القصيدة. وهذا لم يكن ليتم لو لم تتمد - أولاً - إلى تهشيم العمود الشعرى، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة.

ولقد أقدمت على ذلك بعسيرة تعى حدودها وتعرف حقوقها، فأعلنت نصف بصور الشعر.. والنصف دالماً هو نصيب الأنثى. ولذا، فإن نازك لم تطمع فيما هو ليس حقاً لها.

أخذت لثمانية بحور هى الرجز والكامل والربل والمتقارب والمتنار والهج، ومعها السريع والوافر، وتركت الثمانية الأخرى.

وفى هذا الأخذ والترك علامات واضحة على مشروع التأنيث، فالأخذ هو النصف، والنصف هو نصيب الأنثى.

(د) ثم أصبحنا نأثينا فحل آخر أحس أن اللهاجات الأولى كلها لم تكن كافية لحماية الفحولة والثقافة الذكورية، فطلب لمة متممات فى دهاتها فراح يعطى نازك الملائكة الحق فى الشاعرية، ولكنه ينكر عليها تجرؤها على التنظير للحركة الشعرية. وبروح يسخر من أفكارها النقدية ومن رواها الفكرية ويقرعها تقيهاً لا ذعاً على كل رأى رآه أو قول قالت به أو قاعدة أسندت إليها أو قانون اكتشفته، وكأنه يقول لها: «مالك ومال شغل الرجايل»<sup>(١١)</sup>.

وأن تكون المرأة شاعرة فهذا أهون على الفحول من أن تكون منظره وناقده وصاحبه رأى وفكر ونظرية.

هذه دفاعات أربعة لا يهجزنا أن نلاحظ البنية العسكرية فيها، فهى تماثل الخطوط العسكرية من خط دفاع أول ثم ثان إلى رابع، وكل خط يكون أكثر تحصيناً وأقوى احتياطاً من سابقه. والفكر العسكرية بوصفه أبغ أنواع الفحولة وأشدّها ذكورية هو ما يدير دائرة الحوار الذى هو علمى فى ظاهره، ولكنه فى جوهره ليس سوى خطاب فحولى، استنهض ذاته وحكمك أدوائه وأسنة أفعاله لمكافحة هذه الأثنى المتجرأة على سلطان الفحولة وعمودها الرابع.

### - ٣ -

ماذا فعلت نازك الملائكة بعمود الفحولة؟

فى ظاهر الأمر لم تكن المسألة سوى تغيير عروضى تجريبى، هذا ما يبدو على سطح قصيدة «الكوليرا» المنشورة فى أواخر عام ١٩٤٧.

ولقد تعامل الدارسون مع هذا المسعى السطحي التجريبى وانطلقت الدراسات تحوم حول هذا الأساس العروضى والفنى الخالص، وكان المسألة مسألة تجديد أدبى شمرى لا أكثر. ولقد أسهمت نازك الملائكة نفسها بتفنية هذا المنطلق الفنى الصبر، ربما لأنها لم تكن تعى أبعاد فعلتها وخطورة ما أقدمت عليه، بسبب هيمنة النسق الثقافى، الذى هو نسق ذكورى، عليها، وتطبعها بشروط هذا النسق المذكور وخضوعها لذهنيته.

عريضاً سيتسنى للقصيدة الحديثة أن تدخل عبره وتشرع في التأثت بعد أن امتقت من عمود الفحولة الصارم.

لهذا، واجهت نازك الملائكة كل أصناف المعارضات والاعتراضات من ممثلي الفحولة الثقافية؛ لأنها امرأة تصدت للعمود وتولت تكسيه عمداً وعن سابق إصرار. ولم تكف بكتابة الشعر وتجريب أوزان العروض، بل أشفعت ذلك بالتنظير والتخطيط والتفكير والتدبير، ومارست الأمر والنهي والتجهر بالرأى والجرأة في المواجهة، وهذه كلها صفات لم تكن معروفة عن الأنثى في ذاكرة ثقافة الرجاءيل.

#### - ٤ -

ظهرت القصيدة المؤنثة في عام ٤٧ و ٤٨ وظهرت معها حيرة ثقافية حرجة حول تسمية هذه الوليدة الشابة، فهي مولود مؤنث ولاذك، غير أن الثقافة لما تزل تفكر حسب النسق الذكوري، ولذا جاءت التسميات كلها مذكورة.

وما هي نازك، حاضنة الوليدة، تبادر إلى منح طفلتها اسماً ذكورياً، فتسميها «الشعر الحر»<sup>(١٣)</sup>، دون أن تلاحظ انصياعها لشروط الثقافة المذكورة. وقد أظهرت نازك في مقامات عديدة خضوعها لشروط النسق الثقافي المذكر، وقد أشرت إلى ذلك في كتابي عن «المرأة واللغة» (ص ٢٠).

ولكن نازك أشارت في أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأثت حينما وصفت القصيدة الجيدة بأنها شعر الشعر الواحد، كأنها تقول إنه شعر النصف وشعر البعض، وهو النصف والبعض المهمش في الثقافة الممودة ذات النسق الجسدي المتكامل عضلياً وشكلياً بواسطة اعتمادها على شطرين صارمين في تكوينها الثابت الذي لا يقبل الزيادة أو التقلص، على عكس شعر الشعر الواحد ذي الصفة المؤنثة في قابليته للزيادة والتقلص<sup>(١٤)</sup>.

وجايت خالدة سعيد غافلة عن إثنية الحركة فأطلقت مسمى «حركة الشعر الجديد» على هذا النوع الشعري<sup>(١٥)</sup>.

هذا ما فعلته الإناث فما بالك بما يفعله فحول الثقافة حيث تجد عندهم أنواعاً من التسميات المذكورة، فالتدوير يتحدد بين عدد من الأسماء كالمركب والمنطلق، وبفضل

كما أن البحور الثمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة، من حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص، كشأن الجسد المؤنث الذي هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشرط الحيوي في تولد الحياة فيه وتمددها من داخله وانبثاقها منه، ثم يعود فيتقلص وتستمر فيه سمة قبوله للزيادة والتقلص وقدرته على «النزف» دون أن يفقد حياله. وهذه صفة تتوفر في البحور الثمانية المختارة؛ فهي بحور تقبل الزيادة والتقصان والتمدد والتقلص والتكرار عبر التصرف بالفعيلة الواحدة زيادة ونقصاً. هي واحدة متكررة كحالة الجسد المؤنث إذ تثبت منه أجساد وأجساد تتكرر.

كما أن هذه البحور الثمانية هي بحور شعبية متواضعة وقريبة؛ فهي من الناس وللناس، فيها البساطة والليونة والخفة.

أما البحور الأخرى، كالطويل والمديد والمسرحة وغيرها، فهي بحور الفحول. فيها سمات الفحولة وجهوريتها وصلابتها، وفيها من الجسد للذكر كونه لا يقبل التمدد والتقلص وكونه عموداً راسخاً لا ينزف ولا يتنفخ.

ولقد حاول الشعراء الرجال إدخال البحور المذكورة إلى القصيدة الحديثة فلم يفلحوا في ذلك، فالقصيدة الحديثة تأبى التذكر وهي في صدد التأثت.

وعن حاولوا ذلك السياب وأدوليس وقبلهما أبو حديد وطه حسين<sup>(١٦)</sup>.

ولقد أكثرت نازك من الحديث عن هذه القسمة، وتكلمت بشغف واضح عن البحور الصافية، أي البحور المؤنثة، في مقابل الأوزان غير الصافية؛ الأوزان المشوبة بالسلط والرسومية والممودة، تلك التي يقوم عليها عمود الفحولة والنظام الأبرى الصارم<sup>(١٧)</sup>.

إن نازك الملائكة في عملها هذا تتصدى لتكسيير العمود والنسق اللغوي المذكر الذي يقوم عليه الشعر، وتعمل هذا مستعينة بالنصف المؤنث من بحور العروض. وبواسطة هذا النصف الضعيف تواجه النصف القوي وتتصدى له وتقاومه. وتنجح أخيراً في ترسيخ البحور المؤنثة، نصف العروض، وتكسر العمود الكامل الذي فقد نصفه المذكر. وفتحت بذلك باباً

كان يدعو إلى تجنب كلمة «حديث» لكي لا تصادم مع مصطلح «قديم» وتتناقض معه.

ولقد اضطربت بصيرة الشاعر هنا وتناخلت العوامل الثقافية عنده فتعلت شروط الفعولة على احتياجات الأوتة، فلم تبصر عيناه ما كان الحس يوحى به من ضرورة تأليث القصيدة وضرورة البحث عن تسمية مؤنثة، لا مجرد تسمية لا تتناقض فيما بين قديم الشعر وحديثه.

وهما يمكن من اختلاط في الرؤية هنا، فإن دعوة عبد الصبور قد فتحت باب التسمية فجاءت الكلمة المؤنثة.

— • —

جاءت الكلمة المؤنثة..

ولكنها ولدت ولادة قصيرة إكراهية. كرهاً على كره.

حدث هذا بعد أشهر قليلة من ظهور نداء صلاح عبد الصبور ومطالبته بابتكار «كلمة أخرى» تصلح لتسمية القصيدة الجديدة.

جاء ناقد رجل. وهنا هو مطلب عبد الصبور الذي تبنى «ناقدًا» ولم يقل «ناقدًا».

جاء هذا الرجل من السودان طارياً في نفسه النوايا الطيبة، لكن طيبات النوايا تنوره وسط ضوابط النسق الثقافي المهيمن فيأتي الجواب مؤنثاً، لكنه مغلب بالتذكير تلبساً يصل إلى حد طاع من القمع والتجديس.

وهذا عز الدين الأمين يخرج إلينا في مطلع عام ١٩٦٢ مستجيباً لنداء عبد الصبور بعد شهر من صدور النداء، فيلقط خيطاً واهياً من كلام الشاعر ويحول إلى كرة صوفية متماسكة النسيج. هذا فعل الناقد الرجل مع اقتراح الشاعر المرفه.

لاحظ الناقد كلمة عبد الصبور حينما أشار إلى أن «التفعيلة هي المصطلح النغمي الذي يستطيع أن يلتقي عنده الشاعر والناقد»<sup>(١٩)</sup>.

لاحظها فقرر الالتقاء بوصفه ناقدًا مع قائل الكلمة الشاعر وأطلق عز الدين الأمين الاقتراح الاستلهامي فسماعها «شعر التفعيلة»<sup>(٢٠)</sup>.

الأخير<sup>(٢١)</sup>. وغالي شكرى يسميها بـ «حركة الشعر الحديث»<sup>(٢٢)</sup>، مختلفاً مع خالدة سعيد في الصفة فحسب.

وهذه كلها محاولات لتحويل الوليدة الأثني إلى كائن مذكر.

غهر أن مشروع التأليث قد بدأ فعلاً، وأعلنت الأوتة الشعرية تشق مسارها وتتغلغل بالتدريج البطيء في ضمير الثقافة.

وجاء الشاعر صلاح عبد الصبور حاملاً هذا الحس في مكون شعوره، ولمه لم يع ذلك، ولكنه بكل تأكيد كان مدفوعاً بهذا الحس الدقيق الخفي الذي يسببه راح في عام ١٩٦١ يعلن شكوكه وإرتياحه من لمبة التسمية، فكتب يقول:

كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لسماءه، أو ملقياً عليه ظلالاً من الشبهات وخاصة إذا كان هذا الاسم وصفاً، لأن الصفة عندئذ تستدعي تقييدها، كما يستدعي البياض ذكر السواد. وعندئذ لتسمع المقارنة ولا ينال الاسم رضا سامعيه إلا إذا اتضحت المناقضة أيما اتضاح وثبتت أشكالها وألوانها<sup>(٢٣)</sup>.

اكتشف صلاح عبد الصبور التناقض والظلم والحيث في تسمية القصيدة الجديدة. فالأثني تحمل اسم ذكر وفي هذا تناقض وظلم.

رواح صلاح عبد الصبور يدعو إلى تعديل مصطلح «الشعر الحديث» ونادى بأعلى صوته قائلاً:

جداً لو أسلفنا ناقد بكلمة أخرى.

وكم هو لافت للنظر أن استخدم عبد الصبور صيغة مؤنثة فطالب بـ «كلمة أخرى» بصيغة التأنيث ولم يطلب «مصطلحاً آخر» بصيغة التذكير. فالمرام مقام تأليث - ولاشك.

ولا يغفونا أن نشير إلى الحس المرفه والخائب عند صلاح عبد الصبور إذ أحس بالحاجة إلى «كلمة أخرى»، وإن كان شعوره لما يزل ملتصقاً بشروط الثقافة الذكورية، إذ إنه



الشعر. غير أن اكتشاف الأب الفحل أن المولود أنثى لا يزيد  
إلا اتجهما وتكريرا واستضعفا لهذه الكاتبة وتحقيرا لها.

هذا ناتج عن الاختلاط الشديد في ضمير الثقافة فيما  
بين عناصر الفحولة وعناصر التأنيث، والغلبة طبعاً للتذكير  
بما إنه النسق المهيمن. ولذا ضاع الصفاء وضاعت  
التفصيلات الصافية، وصارت في زعم الناقد الرجل طفولة  
إبداعية وبلاغية ساذجة، بدلاً من أن تكون اختراقاً إبداعياً  
عجائبياً وانتصاراً للقيم المستضعفة والهاشمية.

ولذا، فإن الفحولة تجتذ نفسها أخيراً عبر محاولة بالسة  
وأخيرة، حينما تصدى أحد النقاد الرجال وواجه الولادة المؤنثة  
بآخر رصاصة في جملة الثقافة المذكورة، حدث هذا بعد سبع  
سنوات من ظهور التسمية المؤنثة، وجاء الاقتراح يدعو إلى  
تسمية مذكورة وعمودية هي «شعر العمود المطور»<sup>(٢١)</sup>. إنه  
حفيد من أحفاد الأب الوالد الخليل بن أحمد، فهو لذا شعر  
مذكر وهو عمود متجذر، وليست قصيدة حرة كما أنها  
ليست بنت تارك الملائكة، وبالتالي فهي ليست أنثى. إنه ولد  
ابن فحل وسليل الرجال، وهو مطور وليس جديداً.

على أن وصف الناقد لعموده هذا بأنه «مطور» يحيل  
إلى معنى الثقافة نحو إنكار فكرة الاختراق الأنثوي لعمود  
الفحولة وسلب عن العملية فكرة التغير والتكسور وتخطيم  
الأساس الذكوري «العمودي» للإبداع.

وبما إنه «عمود مطور» فهو ليس سوى سليل للأب  
القديم.

تلك كانت آخر المحاولات، ولكنها محاولة لم تفلح في  
تغيير مسار التاريخ ولم تجد لها نصيراً، فالتأنيث قد بلغ مداه  
وتمكنّت الأنثوة من قصيدة التفعيلة.

## - ٦ -

لقد حاولت الثقافة المذكورة التصدي ومواجهة  
الانتفاضة المؤنثة، وبملت جهوداً جبارة عل أيدي الفحول من  
رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة  
أخرى مختلفة وقال «كلمة أخرى» غير كلمة الناقد  
والناقدين الفحول.

لقد تأنيثت القصيدة حقاً وفضلاً.

هكذا جاء الاسم مطابقةً للمسمى، فارتفع التناقض  
وحصلت الوليدة على اسم مؤنث يتطابق مع أنوثتها، وذلك  
بعد خمس عشرة سنة من ميلادها.

ولقد ظلت تحمل اسماً مذكراً منذ أن ولدت عام  
١٩٤٧، وظلت في متاهة الحيرة وتلاعب التسميات حتى  
سخر الله لها رجلاً يسميها في مطلع عام ١٩٦٢ ويهب  
لها اسمها المؤنث.

ولكنه حين سماها أصر على أن يسميها، وبها لها من  
فرحة ما تمت.

إنه يسميها ويعترف بوجودها، لكنه يحتقرها ويكرهها  
كشأن الفحول الجاهليين الذين إذا بشر أحدهم بالأنثى ظل  
وجهه مسوداً وهو كظم، كما ورد في الكتاب العزيز.

إنه يسميها «شعر التفعيلة»، وهو بهذا يستجيب  
لدواعي تأنيث القصيدة، فالشعر المذكور في أصله يؤل إلى  
أنثوة بواسطة الكلمة المؤنثة. ولكنه يروح فيقول إن هذا هو  
عمود القصيدة الحديثة<sup>(٢٢)</sup>، كأنه بهذا يبعد هذه البنت ذات  
الخمس عشرة عاماً إلى بيت الطاعة، بيت عمود الشعر.

لقد كافحت القصيدة هذه من أجل تكسور قيود  
العمود، ولكن هذا الناقد يصير على تمهيدها مرة أخرى،  
حيث تصدى لسطها بالعمود وحاول إحكام هذا الرباط  
وتوثيقها من داخله.

وبعد أن أحكم الوثاق عليها، وقيدها بالعمود، راح  
يسخر منها ويغلل من قيمتها. أجل أليست أنثى ناقصة  
قاصرة؟!.

إنه يراها طفولة شرعية وعودة إلى الأصل البلي للشر  
- ما قبل التطور والنضج<sup>(٢٣)</sup>.

ومن ثم، فإنه من الضروري وضعها تحت حراسة  
العمود وملاحظة الناقد الرجل.

إنه يدرك السمة الأثرية لهذا الشعر الحديث واستخدم  
كلمة «الأم» و«القصيدة الأم»<sup>(٢٤)</sup>، مثلما سماها بمسمى  
مؤنث، وتمثال مع عبد الصبور في الإحساس بأنثوة هذا

فلقد جاءت قصيدته الأولى «هل كان حياءً لتأخذ بنظام التقيلة، غير أنها حافظت على عمود الشعر الذكوري في لفته وصياغاته وفي ذهنيته ونسقه القولى. ولم تظهر بوادر التأنيث عند السياب إلا بعد ذلك بعام كامل، فجاءت قصيدته «في السوق القديم» مزيجاً من الذكورية والأنوثة، واحتجاج الأمر إلى بضع سنوات لكي تجيء «أنشودة المطر» والموسم الممياء»<sup>(٢٦)</sup>، حيث يأخذ التأنيث موقعه الجوهري في ضمير النص ونسقه. وهذا ما يحتاج منا إلى وقفة خاصة تستجلي أسره وتتابع تطوره وانتشاره، في مبحث آخر يأتي، إن شاء الله.

ولنتظر في دواوين الشعر منذ عام ١٩٤٧ حتى يومنا هذا، حيث نرى قصيدة التفعيلة، بوصفها علامة على الأثرية الشعرية، تطفئ على وجه حيوان الرب الجديد.

ومن الواضح أن القصيدة التفعيلية قد ولدت أنشأ في حوض ماما نازك. ونصوص «الكوليرا» و«الخط المشلود إلى شجرة السرور» و«ثلاث مرات لأمي»<sup>(٢٥)</sup> كانت الانطلاقة الأولى في مشروع التأنيث الذي صار بها وبعلها علامة إبداعية في شعر نازك الملاككة.

وإن كان الأمر جلياً ومحسوساً منذ البدء عند نازك، فإنه لم يحدث لدى بدر شاكر السياب إلا بعد تدرج بطيء، غير هين.

## الهوامش:

- ١- نازك الملاككة، ضحايا ورماد، ١٣٦، دار العودة، بيروت ١٩٧١.
- ٢- كثيرون كتبوا في ذلك ولي دور مع هؤلاء، فطر، عبد الله الغدائي، الصوت القديم الجديد، دراسات عن الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر، ص ٢٤ - ٤٩، دار الأرض، الرياض، ١٤١٢هـ.
- ٣- استثنى من ذلك إشارة إحصان عباس في كتابه اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٨، علم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨ وهو هناك يفسر أسباب ثورة الشعر الحر على يد نازك الملاككة بشيئين الأول هو في ولع المرأة بالبدعة (المرأة...) والثاني في إيقان نازك الملاككة للمروى مما جعلها تجرب إمكانات هذا المروى، وهو يفسر ذلك على ابتكار الأنثى لشموشات بسبب ولهم وجههم للمروى حسب تحليل إحصان عباس، ص ١٩. وهذا عند ضرب من «هواية محمقة ضافها الإحصان بالثقة أمام ألحاح الأركان والأعاض، وكفى به قد نظر إلى المسألة على أنها ولعية» تلعبها نازك الملاككة. ولها، لم ينفذت إلى البعد الثقافي الرمزي للمعادلة وهو ما تسمى هذه الورقة إلى تلبسه.
- ٤- أبو زيد كثرش، جبهة أشعار العرب، ص ٢٤ الخطبة الأثرية الكبرى ببولاق ١٣٠٨ هـ. (تصوير طر السيرة، بيروت، ١٩٧٨).
- ٥- ابن تقي، الشعر والشعراء، ص ١٩٧، طبعة بيروت، ١٩٤٥، (تصوير دار صادر، بيروت، د.ت).
- ٦- كثيرون فعلوا ذلك منهم يوسف عز الدين، انظر كتابه، في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ وهناك آخرون كثر قلنا بذلك. ولقد وثقت على ذلك كله في، الصوت القديم الجديد، ص ٤٩ - ٤٩.
- ٧- هو صاهيل مريه في كتابه، Modern Arabic Poetry, p. 204 Leiden: Brill, 1977. ولقد تمت ترجمة الكتاب إلى العربية قائم بها سعد مصلوح وشفيق السيد، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦. على أن مريه مسبوق إلى هذه الفكرة، ومن سبقه مصطفى جمال الدين في كتابه الإيقاع في الشعر العربي ص ١٥٥ وما بعدها. منظمة التعمان، الجيف الأشرف ١٩.
- ٨- عبد الله الغدائي، الصوت القديم الجديد، ص ٤٣.
- ٩- هو محمد التيهي، انظر كتابه قضية الشعر الجديد، ص ٢٤٩، مكتبة الغدائي، القاهرة، ١٩٧١.
- ١٠- م. زباد، الأعمال الكاملة ١ / ١٥٥، جميع وعظي حلي قطار الكوري، مؤسسة نوال، بيروت، ١٩٨٢.
- ١١- مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي، ص ١٨٦ - ٢٠٠.
- ١٢- عن البحر الصافية وغيرها، فطر، نازك الملاككة، ضحايا الشعر المعاصر، ص ٥٣ - ٧٩، مكتبة النهضة، بلنات، ١٩٦٧.
- ١٣- السابق.
- ١٤- نفسه، ص ٥٩.
- ١٥- خطبة سيد، البحث عن الجذور، ص ٧٧، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠.
- ١٦- التيهي، قضية الشعر الجديد، ص ٤٥٤.
- ١٧- طلي ذكري، شعرا الحديث إلى أين، ص ٧، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.
- ١٨- صلاح عبد الصبور، مجلة المجلة، ديسمبر ١٩٦١، (نقلاً عن عز الدين أمين ١٠٦).
- ١٩- السابق.
- ٢٠- عز الدين أمين، نظرية الفن للشعر، ص ١٠٨، دار المنار بمصر، ١٩٧١، ط ٢.
- ٢١- السابق، ص ١٠٨.
- ٢٢- نفسه، ص ٨٧.
- ٢٣- نفسه، ص ١١٩ - ١٢٠.
- ٢٤- عبد الواحد لوكا، مجلة شعر، العدد ٤٣، صيف ١٩٦٩، ص ٦٦.
- ٢٥- عن الكوليرا والخط المشلود، فطر، ضحايا ورماد، ص ١٣٦ - ١٨٥، وعن ثلاث مرات لأمي، قرار الموجهة، ص ١١٥ - ١٢٨، دار الكتب العربي، القاهرة، ١٩٥٧.
- ٢٦- فطر، دواوين السياب، ج ١، ص ١٠١، ١٠١، ١٧٤، ٥٠٩، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

## تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب

### خدون الشمعة\*

من أمثال السياب والبيئى وأدونيس وخطيب حاوى وملاح  
عبد الصبور. وسواء كان هؤلاء الرواد، على ما فى مواقفهم  
الفكرية والجمالية من التلاف واختلاف، وأمين أو غير أمين  
تقدياً بتقنية القناع وأصولها فى الشعر الإنجليزى، فإن ظاهرة  
الأقنعة فى الشعر العربى الحديث ترمى إلى جملة من  
المؤشرات التى منحاول أن نشير بواسطتها بعض الأسئلة  
الجوهرية التى تتصل بأسباب وعوامل ظهور تلك التقنية  
الشعرية بامتداداتها الحضارية، وأليات الخافقة والتناص التى  
اقتربت بها، قبل أن تتحسر الحصاراً شبه كلى لدى الأجيال  
التي أعقبت جيل الشعراء الرواد.

ما دلالات هذا الحضور والغياب؟

- ١ -

بدأ الانفتاح إلى تقنية القناع مع ظهور الحركة  
التموزية فى الشعر العربى الحديث لدى خليل حاوى  
وأدونيس والسياب ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا.

يتمى النموذج المبكر نسبياً لاستخدام تقنية القناع فى  
الشعر العربى الحديث إلى مرحلة تحول فى الحساسية الفنية  
كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشنها فى قصيدته «كأس»  
التي نشرت فى عام ١٩٤٠، واستعاد فيها عبر علاقة تناص  
ونماء، أسطورة ذلك الجن الحمصى الشاعر الذى قتل جاريته  
الحسنة حباً بها وغيرة عليها قبل أن يجهل كلهم من جنتها  
المروقة.

ولاشك فى أن معرفة أى ريشة المباشرة بمصادر الشعر  
الإنجليزى، بخاصة أعمال براوننج وتينسون، هى التى نبهته  
إلى المنولوج الدرامى الذى تربطه بتقنية القناع علاقة اقتران.

غير أن القناع لم يمحول إلى ظاهرة فنية، يمكن  
رصدها وسهرها واستكناه دواخلها ودلالاتها وأشكال تجلياتها،  
إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد

\* نالده سوري مقم فى لندن.

الرُّضِيَّة في الشعر أحياناً، كان مقرة استهدفت إعادة صوغ عصر نهضة عربي آخر يمتد بجذوره إلى حضارات ما قبل الإسلام.

### - ٣ -

الدلالة الثالثة التي يمكن استنباطها من حضور القناع هي أن هذا النوع من القصائد اعتمد فكرة إليوت الخاصة بالمعادل الموضوعي، وهي الفكرة التي شرحها في مقالته «هاملت ومشكلاته» عندما كتب أن:

الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في الشكل الفني تكمن في إيجاد معادل موضوعي... أو بمباراة أخرى لإيجاد مجموعة من الأشياء، أو قل سوقفاً، سلسلة حوادث تكون معادلة ل تلك العاطفة بالتحديد.

وقد كان أثر فكرة المعادل الموضوعي على الشعر العربي ملحوظاً ولها، لهذا الشاعر العربي بتأثير من ذلك إلى موضوعة عواطفه؛ أي جعلها موضوعية. وكان سبيله إلى ذلك إيجاد تميز بين أنا الشاعر و أنا الفنية. وهكذا فقد وجد نفسه يتحدث من وراء قناع شخصية فنية قادته إلى المونولوج الدرامي.

غير أن هذه التجربة لم تكن تسفر دائماً عن قصيدة قناع مكتملة تتسم بخصائص يتفق عليها النقاد. ولعل هذا يعود إلى اللبس الذي وقع فيه النقد العربي عندما أخفق في التمييز بين «الإلحاح» Allusion والقناع Persona، والحال أن هذا التمييز لو حدث، لكان قميناً بحل مشكلة حقيقية واجهها النقاد العرب في اختياراتهم القليلة في سبر تشكلات القناع.

ذلك لأن «الإلحاح» التي هي عبارة عن إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة أو عمل أدبي بهدف استدراج مشاركة القارئ واستدعائها، باعتبارها تجربة تكفي على المعرفة المشتركة بين الشاعر والمتلقي، ليست مشروع قناع بالضرورة أو ليست قناعاً ناقصاً، وإنما هي تقنية

وقد تجلّى هذا الالتفات في محاولة الحركة نحو إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة. كانت ترجمة جبرا لإبراهيم جبرا لفصل من كتاب (الفنن الذهبي) للأنثروبولوجي السير جيمس فريزر بمثابة تأكيد اهتمام الشعراء التمزويين بدور الأسطورة في الأدب.

ولأن القناع، على حد تعبير فريزر، يكشف بقدر ما يخفي، فإن تلك المصادر الحضارية البديلة التي ركزت على تراث منطقة الهلال الخصيب وبلاد الرافدين قبل الإسلام، أعادت ربط الشعر العربي بينابيع مستكشفة ألقت أضواء جديدة على التكوين النفسي والأسطوري للثلاث الشاعرة ومخزونها الرمزي.

### - ٢ -

لعل من أبرز دلالات الحضور والغياب أن العودة إلى ما قبل التراث الإسلامي، وهي نقلة إجرائية أكثر منها إيديولوجية، كانت بمثابة العطفة الحضارية نهضوية توازي من حيث أهميتها بالنسبة إلى الثقافة العربية إلحاح الأدب الأوروبي على أن الحضارة الأوروبية تصدر عن أصول كلاسيكية ومسيحية؛ فهي إغريقية و رومانية من جهة ومسيحية وعبرانية من جهة أخرى.

وكما أعيد اكتشاف العناصر الكلاسيكية في عصر النهضة الأوروبي، كانت الحركة التمزوية بدورها مثابة محاولة لاسترداد تراث المنطقة القديم، عززتها على نحو مباشر أو موارب، بعض أفكار أنطون سعادة في كتابه (الصراع في الأدب السوري) الصادر في الأربعينيات.

وقد اكتشف الشعراء التمزويون أن بعض رموز التراث الإغريقي إما متداخل مع تراث منطقة الهلال الخصيب أو مستمد منه. فقدموس الكنعاني بحث عن شقيقته أوروبا لتعليمها الأبجدية، وبذلك بدأت - حسب الرواية الكلاسيكية الإغريقية - مرحلة القراءة والكتابة في اليونان، كما أن الآلهة عشترار كما هو معروف، تقابلها أفروديت الإغريقية، وتموز يقابله أدونيس. ولهذا فاسترداد الشعراء التمزويين هذه الأئمة الأسطورية، حتى عندما لم تجد تطبيقاتها أو استلهاثاتها

## - ٤ -

كانت تجربة قصيدة القناع حصدية لملافتى الثقافة والتنافس بين الشعر العربي الحديث والمصادر الأجلو- ساكنوية ممثلة في الشعر الإنجليزي بنماذجه القناعية المبكرة التي قرنت بين القناع والمونولوج الدرامي، كما تجلى في بعض قصائد براوننج.

ومن الجوهري الإلماح على علاقة الاقتران هذه، نظراً لأن التمييز الاصطلاحي للقيام في الأدب الإنجليزي بين القصيدة الغنائية الدرامية والمونولوج الدرامي ليس مسجالياً، بل واضح لا لبس فيه. ولهذا، اعتبرت بعض قصائد جون دون، كقصيدة (The Canonization) مثلاً، غير محققة لشروط المونولوج الدرامي، وذلك لأن القناع الناطق الذي تحدثت أنا الشاعر من خلاله لا يقدم في القصيدة عبر بؤرة تبرل الخصائص الشخصية المميزة له.

وقد تطور هذا التمييز الاصطلاحي في وقت لاحق، كما هو معروف، في شعر بيتس واليوت وبارد، ومارست بعض قصائد هؤلاء الحداثيين بنماذجها القناعية المحكمة تأثيرها، بقدر أو بآخر، على مثيلاتها لدى رواد الشعر العربي الحديث. إلا أن النقد العربي عموماً لم يولي دراسة تقنية القناع ما تستحقه من اهتمام. فهو كثيراً ما يهمل التعرض لعلاقة القناع بالدراما، مكتفياً بالمعنى اللغوي لكلمة قناع العربية، ومعرضاً عن سير المعنى الاصطلاحي النقدي لكلمة Persona التي تربطها بالمرسح أكثر من وشيجة، وتعود بأصولها إلى المسرح الكلاسيكي حيث تشير إلى الشخصية الدرامية مخفيها.

وكان من نتائج ذلك أن مصطلح القناع كثيراً ما يوظف في النقد العربي الحديث باعتباره كلمة ذات محدودات لغوية عامة، وليس اصطلاحاً نقدياً ينطوي على محمول معرّفى خاص وواضح المعالم. والتمييز بين هذا الاستعمال وذلك ضروري. فهو يذكّرنا بمسرحية القناع عبر صيغة إجرائية تستمد مرجعيتها من نظرية الأجناس الأدبية بمؤشرات الوصفية أو قل الواصفية، التي تساعد الناقد على أن يسير أغوار النص بدلاً من أن تقتصر مرجعيتها على الاجتهادات الشخصية وحدها.

إشارة أسرف إليوت في استخدامها، وكانت تستهدف إغناء النص بشبكة من علاقات التناس، ومنحه أبعاداً تسبق على الأنماط الأصلية العليا والرموز والشخصيات التراثية التي تستدعيها الإلماعة، دلالات جديدة تكتسبها من خلال تموضعها في النص الجديد الذي يجعلها في سيرة وصورة مستمرتين.

ولعل إصرار جبراً لإبراهيم جبراً على وصف محاولة الشاعر أدونيس التوحيد بين المسيح والفارس الجواب وسيزيف وزرادشت والحلاج في شخصية مهيار المشقي، بالمعنى يعود أساساً إلى أنه نظر إلى الإلماعات التي يحفل بها الديوان وكان كلاً منها يمثل فاعلاً قائماً بذاته ولذاته، يتعلم دمجاً في متحد continuum عضوي يؤول بين مجموعة مغارة من الأفعى التي تنحى إلى أزمنة وأمكنة مختلفة.

وبالمقابل، فإن النظر إلى ديوان أغاني مهيار باعتباره يشكل قصيدة قناع واحدة قائمة بذاتها وتضع لصيرورة عضوية دائبة التشكل والتحول، كما فعل عبد الرحمن بسيسو، مستلهم بعض استبصارات الناقد جابر عصفور في القناع، يبدو لي محاولة ذات طبيعة مسجالية فضلاً عن أنها شديدة المجازفة.

فقصيدة القناع، كما أسلفت، ارتبطت أصلاً بالمونولوج الدرامي، والنزوع إلى اعتبار ذلك الديوان قصيدة واحدة بدلاً من توصيفها كقصائد تنتمي إلى مناخات متعددة محاولة للتجاوز أو قل الاجتهاد. بل لعل هذا التوحيد المتعدد لتعددية تعبيرية قائمة على وجود علاقات سلبية بين قصائد (أغاني مهيار المشقي)، هو بمثابة عملية إضفاء projection لمؤشرات توحى بانتفاء هذا التعدد، وبالتالي إرباك الدلول النقدي الناجز لقصيدة القناع التي تربط بالمونولوج الدرامي بملاقة اقتران.

كما أن هذا التوجه ربما كان يمسك تجاهلاً عملياً لنظرية الأجناس الأدبية الحديثة من حيث التفاصيل الإجرائية، من جهة، واعتراضاً بهذه النظرية من حيث اعتماد تسمية قصيدة القناع وتبينها بمدى نفوذها من محمولها المعرفي النقدي، من جهة أخرى.

## - ٥ -

حين يمكن للناقد أن يكتشف الآليات التي اشتغل عليها الشاعر عبر استراتيجيات التناض التي كثيراً ما تبدو مرصعة بالإلماعات التي توهم إلى تجرمة المتن مع البطولي والفاعج، فإن يوسع الناقد نفسه أن يسبر كذلك نقاط الخلل التي يصير البطولي فيها ذريعة للسخرية من مفهوم البطولة نفسه.

## - ٧ -

الدلالة السابعة تتعلق بتحديدك بغياب تقنية قصيدة القناع من الشعر العربي الحديث بدءاً من عقد الثمانينيات.

ما أسباب هذا الغياب؟.. وهل يمكن استكناؤه في الافتراض القائل بأن الشاعر العربي اكتشف فجأة إفلاس مفهوم البطولة الذي يرتبط مباشرة بتقنية القناع، سواء كان هذا الارتباط متعلقاً بالبطول hero بمعناه المشالي المجرّد أم البطل protagonist بمعناه الذي يشير تحديداً إلى بطولة العمل الفني نفسه؟

## - ٨ -

الدلالة الثامنة تفترض أن الغياب النسبي لنظرية خاصة بالأجناس الأدبية ربما استتبع بغياب تقنية القناع من الشعر العربي الحديث.

وربما كان ذلك يعود إلى أن التحليلات الخاصة بمكونات الشعر العربي الحديث تخوم باستمرار حول ثنائية قطبية متبادلة الشعر والنثر طرفاها، وذلك دون أن يولى الناقد اهتماماً يذكر بـ «الأجناس الفرعية» أو قل الأنواع المنطوية تحتها sub-genre، التي تندرج بدورها تحت لافتة الشعر نفسه. وإلا فحين على سبيل المثال المونولوج الدرامي والنحوي soliloquy والقصيدة الرعوية والغنائية، وغير ذلك من ضروب الأداء الشعري المتداخل مع أجناس أدبية أخرى؟

لمل الأصح من هذا كله السؤال عن الأسباب التي حالت دون النقد العربي الحديث ودون صوغ نظريته الخاصة بالأجناس الأدبية صياغة استكشافية وصفية، أو ربما تصنيف وتحجيد الصورة السلالية للأجناس والأنواع، بدلاً من الاكتفاء بتبشير حثائي مجرد يستمد عقوائه من نزعة ظالفة

الدلالة الخامسة من دلالات الحضور والغياب تتصل مباشرة بارتباط قصيدة القناع بفكرة البطل التراجيدي. وهذا الاعتبار فإنها تمثل وعياً مأساوياً بالذات. وإذا كانت؛ «تجرمة الذات تمثل هزيمة الأنا دائماً» على حد تمييز يوخ، فإن هذه الهزيمة كانت تمارس في قصيدة القناع بوصفها تراجيدياً خاصة تتمرأ فيها الهزائم العربية العامة باستمرار.

ولهذا السبب، فإن الانتقال السريع من مرحلة استعادة التراث الأسطوري التي شغلها بدايات قصيدة القناع، ثملة في أعمال الحركات التمردية، إلى مرحلة اكتشاف التراث الصوفي الإسلامي واستبعاؤه واستلهامه بعد تجرّمه من مرموزاته اللاهوتية، تنكس في أعمال البهائي وأدونيس وعبد الصبور قدرة الصوفية الفنية على الاستجابة للانهيارات الروحية في تاريخ العرب المعاصرين.

## - ٦ -

الدلالة السادسة تشير إلى حدوث تنويعات عربية على جنس أدبي يرتبط بقرابة سلبية بقصيدة القناع، وأصغى به جنس «السخرية من البطولة» mock-heroic genre.

وتعتبر (الأرض البهباب) لإليوت نموذجاً محافظاً من نماذج هذا الجنس الأدبي. إلا أن تجلياتها الخاصة في الشعر العربي في مرحلة ما بعد الحظالة ربما كانت تتمثل في قناع المتنبي الذي يرتديه كمال أبو ديب في ديوانه (عظائم المتنبي في صحبة كمال أبو ديب والمكس بالمكس) دون أن يحاول تشكيل قصيدة قناع بالمعنى الدرامي للمصطلح.

لقد أصبح الديوان في هذا النموذج نصاً مفتوحاً على الهامش باعتزاز، أو قل قصيدة تتعامل مع النص بوصفه ذريعة The text as a pretext.

ففي هذه السيرة الذاتية المزودة التي تتلصق فيها الأنا قناعها فيما هي تدع القناع يتلبسها، يصير النص text الذي يتفتح بالبطولة ذريعة pretext لتدمير مفهوم البطولة نفسه.

وهكذا يصير نص أي ديب التفكيكي بدوره قابلاً لعملية قراءة تفكيكية هي من قبيل القراءة المزودة. ففي

مقيدون بالضرورة بتوصيفها الفني الذي يلح على أهمية علاقة القناع بالمونولوج الدرامي.

إلا أن تطوير مفهوم عربي للقناع، متحرر من هذه المحددات القاعدية التي تستجيب لها نماذج عربية كثيرة، لا بد أن يعود بنا القهقري إلى المرحلة المعجمية، أي إلى ما قبل ظهور المصطلح النقدي بما ينطوي عليه من محمول معرفي.

وإذا نحن فعلنا ذلك، نكون قد أصبحنا أمام نموذجين متباينين وجهاً لوجه:

الأول: هو النموذج المصطلحي الذي يستمد مشروعته من نظرية وصفية متطورة للأجناس الأدبية وتستجيب له عينات كثيرة العدد نسبياً من قصائد رواد الشعر العربي الحديث، والثاني هو النموذج اللغوي الذي يدور في فضاء دلالي معجمي، يمكن للتأكد أن يملأه بتعريفات تمتع من معين الاجتهاد الشخصي وحده.

وتكون حصيلة ذلك كله أن مصطلح قصيدة القناع يصير كلمة دالة على نموذجين نقضين، كلمة لا تعني ولا تحدد ولا تعين.

وإذا أخذنا نموذج قصيدة «عين الشمس» لعبيد الروهاب البياتي (من «قصائد حب على بوابات العالم السبع» الصادر في السبعينيات) عينة على قصيدة القناع التي تنطوي على محمولات معرفية وجمالية تستجيب للمعنى الاصطلاحي لها، باعتباره وليق الصلة بالمونولوج الدرامي، فلا نكون قد أطلقنا بذلك باب الاجتهاد أو حلنا دون اكتشاف مفاتيح مغارة تستجيب لقصيدة قناع أخرى، باسم أصولية تقليدية منغلقة لا تتسجم مع رغبتنا في التحرر والانطلاق، وإنما نحن نعرض بذلك على دور النقد في بلورة لفنة قاعدية Foundationalist لا لفنة أصولية منغلقة. إن هذه اللغة الدقيقة هي التي تخول دون تحميل مصطلح القناع ما لا يحمله من دلالات وورد لها أن تنشئ علاقة تماء وتناص بين قصيدة «عين الشمس» لعبيد الروهاب البياتي وأغاني مهيار النمشقي، لأدوينس. فهل يصبح لدلالة واحدة منهاها عنهما تعين نموذجين متباينين؟ لإيضاح المقصود بدور النقد في المحافظة على استراتيجياته القاعدية وما يتصل بها من

تزو بتصوص تمتلك مرجعيات ذاتية أي تحيل نفسها على نفسها.

## - ٩ -

الدلالة العاسمة تقوم على افتراض مفاده أن هبوط المرجة الصاعدة التي حملتها المؤثرات الأجلو- ساكسونية وانحسارها من الشعر العربي الحديث في مرحلة أعقبت صعود الشعراء الرواد، قد تزامن مع تغلب الملائقة الفرنسية في الشعر والنقد.

ونظراً لأن نظرية القناع، من حيث تعريفها المؤسسي foundationalist أي نشأة وتطور واكتمالاً، غالبية أو شبه غالبية عن الأدب الفرنسي، فإن من المفيد التذكير بأن مفهوم القناع لدى الشاعر مالارميه، يشكل أحد الاستثناءات المهمة من هذا الحكم، فإن قناع مالارميه الذي استمد من المسرح البدائي أو البياتاني كما توضح باولا جيلبرت لويس في كتابها: (جماليات ستيفن مالارميه في علاقته بجمهوره) يختلف اختلافاً بيناً عن قناع بيتس أو إليوت أو باوند؛ فهو قناع يجعلنا بالوشيجة التي تربط الشاعر بالجمهور، وهي وشيجة شككها غالبية مغارة تقوم على تقديم قصيدة مقننة؛ أي تضع قناعاً ضبابياً كما هو الشأن في قصيدة «لازور» (L'Azur)، التي أشار فيها مالارميه إلى ضباب يذكرنا بضباب مدينة لندن الذي يعتبره وسيلة لحماية نفسه من الانكشاف أمام الجمهور أو حتى إقامة علاقة اختراب معه.

إن مفهوم هذا النوع من القناع - كما أسلفنا - مغاير لمفهوم القناع بتقنياته المحددة اصطلاحياً في سياق الشعر الإنجليزي. هذا على الرغم من أن مالارميه كان واسع الاطلاع على الأدب الإنجليزي. وقد عمل مدرسو الأدب الإنجليزي، كما هو معروف.

وهكذا تكفي رؤيته من القناع بدلالته اللغوية قريبة التناول (عبر الحكم اللغوي وحده لا الحكم الأجناسي)، أي باعتبار القناع حاجزاً يفصل بين الشاعر والجمهور.

## - ١٠ -

الدلالة العاسمة هي أن تأكيد قصيدة القناع ظاهرة أجلو- ساكسونية من حيث النشأة والتطور، لا يعني أننا

لكنى أطلقتها تعدو وراء النور فى مذائن الاعماق  
فاصطادها الأغراب وهى فى مراعى الوطن المفقود  
فسلخواها قبل أن تتدبح أو تموت  
وصنعوا من جلدها ربابة ووترًا لعود  
وها أنا أشده: فتورق الأشجار فى الليل ويكنى عنليب الربيع  
وعاشقات بردى للمسحور  
والسيد المصلوب فوق السور

(٣)

تعودنى أعمى إلى منفاى: عين الشمس

(٤)

تملكننى مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق  
ومعها ورفقتى ربة ونحن لى ملكة الرب نعلنى لى انتظار البرق  
لكنها عادت إلى دمشق  
مع الحمايفير ونور الفجر  
تاركة مملوكها فى النقى  
عبدًا طروبًا أبثًا مهيا للبيع  
وميتًا وهى

يرسم فى دفاتر الماء وفوق الرمل  
جيينها الطفل وعينها ومضى البرق عبر الليل  
وعالما يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد

(٥)

أيتها الأرض التى تعفت فيها لحوم الخيل والنساء  
وجثث الافكار  
أيتها السنابل المعجفاء  
هذا أوران الموت والحصاد .

(٦)

قريبة دمشق  
بعيدة دمشق  
من يوقف النذير فى لائحة للحكوم بالإعدام قبل الشق  
ويرتدى عبادة الولى والشهيد؟  
ويصطفى مثلى بنار الشوق؟  
أيتها المدينة الصبية  
أيتها النذبة

محمولات معرفية وجمالية طورها النقد العربى بطريقته  
الخاصة، أقدم فى ما يلى هذا الملحق التطليقي الذى ظهر فى  
كتابى (الشمس والعنقاء) عام ١٩٧٤، أى فى وقت متزامن  
تقريبًا مع نشر قصيدة البياتى، ويتضمن الملحق قراءة تقوم  
بعملية ربط محكم بين القناع والمونولوج الدرامى، ولهذا،  
فإنها ربما ألفت ضروبًا على ما أعنيه بالنقد القاعدى.

## ملحق تطليقي

### نموذج لقصيدة القناع وقراءة لها

#### تحولات البياتى، منهج فى قراءة قصيدة

(١)

أحمل قاسيون  
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر فى الديجور  
وردة أرشق فيها فرس المحبوب  
وحملًا يثغو وأبجدية  
أنظمه قصيدة، فترشى دمشق فى ذلعه قلالة من نور .  
أحمل قاسيون  
تفاحة أقضمها  
وصورة أضماها  
تحت قميص المصوف  
أكلم العصفور  
وبردى المسحور

فكل اسم شارد ووارد أذكره: عنها أكنى  
واسمها أعنى  
وكل دار فى الضحى أندبها: فدارها أعنى  
توجد الواحد فى الكل  
والظل فى الظل  
وولد العالم من بعدى ومن قبلى

(٢)

كلمنى السيد والعاشق والمملوك  
والبرق والسحابة  
والقطب والمريد  
وصاحب الجلالة  
أهدى إلى بعد أن كاشفنى غزالة



مدخل:

لتفترض، بادئ ذي بدء، أن القصيدة مونولوج درامي.  
إن هذا الافتراض - كما سترى - يمكن أن يضع أماننا  
الخصائص التالية التي يتميز بها هذا النوع من الشعر،  
بوصفها مغايات نحاول بها استجلاء مطاوى القصيدة.

(أ) المونولوج قصيدة غنائية.

(ب) تعتمد على شخصية واحدة.

(ج) تستظهر ما تبطنه القصيدة أو تستكشف النفس

وهي تامل.

(د) تتوجه الشخصية إلى الجمهور انطلاقاً من موقف

درامي أو لحظة درامية.

وبهذا المخطط التبسيطي لا نزعك أكثر من أن حركة  
القصيدة تتم من خلال شخصية واحدة، وأنها تنطوي على  
عنصر مسرحي بغیر المعنى المحدد لهذه الكلمة، فليس ثمة  
موقف يفترض علاقة بين أطراف متعددة، وإنما يوجد صوت  
يتردد بين زمتين: الحاضر والماضي.

إن لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع، الفعل الذي  
يجري الآن ولما ينقش بعد، وأما لغة القصة فهي لغة الفعل  
الماضي. وهذا التحديد يستجلى توتر القصيدة على المستويين  
القصصي والدرامي. في المستوى القصصي يبرز عنصر التاريخ  
وفي المستوى الدرامي يتضح الفعل وهو يتحقق الآن.

ومن هنا، فإن القصيدة لا تقسم (تحولات) محبى  
الدين بن عربي فحسب، وإنما (تحولات) عبد الوهاب البياتي  
أيضاً. وهذا الحكم يشتمل وجهاً لوجه أمام مسألة العلاقة بين  
القصيدة والمادة التاريخية التي استمدت منها. إن هذه العلاقة  
تطرح واحداً من أعقد الإشكالات التي يواجهها النقد  
المعاصر.

تري كيف نقرأ القصيدة؟

كيف نتقرب من القصيدة؟

١ - هل نتناول القصيدة على أساس أنها استعادة ذكية  
لتجربة صوفية، وبالتالي فإن من الضرورة بمكان الانطلاق في

أكتب الغراق والموت علينا؟.. كتب الترحال  
في هذه الأرض التي لا ماء لا عشب بها، لا نار  
غير لحوم الخيل والنساء  
وجثث الأفكار

(٧)

لا تقترب ممنوع

فهذه الأرض إذا أحببت فيها حكم القانون  
عليك بالجنون

(٨)

عدت إلى دمشق بعد الموت

أحمل قاسيون

أعيده إليها

مقبلاً يديها

فهذه الأرض التي تحدها السماء والمصحراء

والبحر والسماء

طاردني أمواتها وأغلقوا على باب القبر

وحاصروا دمشق

وأوغروا على صدر صاحب الجلالة

من بعد أن كاشفني وذبحوا الغزاة

لكنني أملت من حصارهم وعدت

أحمل قاسيون

تفاحة أقمصها

وصورة أضمها

تحت قميص الصوف

من يوقف الزيف؟

وكل ما نحبه يرحل أو يموت

يا سفن الصمت ويا دفاتر الماء وقبض الريح

موعدنا: ولادة أخرى وعصر قادم جديد

يسقط عن وجهي وعن وجهك فيه الظل والقناع

وتسقط الأسوار

عبد الوهاب البياتي

وهي الخمس أو تحولات محي فنين بن

عربي في ترجمان الأثرولة.

محاولته استكناه دواخلها من معجم المتصوفة أو معجم محبي الدين بن عربي بالذات؟

٢ - أم أن القصيدة ينبغي أن تدرس في ضوء تجربة الشعر المعاصر في إعادة خلق الواقع وإعادة تشلته وفق:

(أ) القيم الأخلاقية والجمالية الجديلة.

(ب) الحساسية الشعرية المعاصرة.

إن الافتراض بأن القصيدة (مولودج دواهي) قد يمهّد الطريق لبعض الشيء. فنحن نزاء شخصية تتحدث بصوت منفرد. وبالتالي قطعة تمثل في مسرحية تمثل على مسرح في زمن محدد. وصوت للممثل يبدأ من لحظة درامية. ولكني نمرس على اللحظة الدرامية هذه، فإن علينا أن نتذكر أن القصيدة في جوهريها تأويل معاصر لتجربة المتصوف الكبير محبي الدين بن عربي في ديوانه (ترجمان الأشواق) الذي كتبه في التفرل بفناء رومية. وقد أثار هذا الشعر عصوم الشيخ إلى حد اضطر معه إلى الامتنال لطلب كل من بدر الحشفي أمير دمشق (توفي عام ٦٩٨هـ) والشيخ إسماعيل بن سوككين أبو الطاهر الشوري الحنفي (توفي عام ٦٤٦هـ) بأن يشرح الديوان مؤكداً أنه إنما سلك طريق التفرل والتشبيب من أجل الحديث عن مقاصد ربانية وأسرار روحانية.

إن اللحظة الدرامية التي تستهل بها القصيدة هي اللحظة التي يبعث فيها محبي الدين بن عربي. ولهذا فالقصيدة ليست استعادة تاريخية وإنما هي خلق أسطوري بدلالات معاصرة، وبلغة مستمدة من لغة (ترجمان الأشواق). إن الشاعر هنا لا يقوم بتصوير شخصية تاريخية يمنحها الحياة، وإنما يمارس عملاً من أعمال التلبس Idem-tification، فهو يتصرف كما يمكن أن يتصرف الشخص التلبس، ومنه الموقف الدرامي في القصيدة جميع إمكانات التخيل في العمل الفني. وبالتالي، فإن التلبس يتيح له حرية الحركة وفق معطيات حياة ابن عربي وأفكاره.

إلا أن هذه الحركة تسير وفق مسار واتجاه يحدده الشاعر، فهو يستخدم عملية التلبس على المسرح بوصفها أداة

من أدوات التعبير عن تجربة معاصرة ونحن إذ نذكر التجربة المعاصرة فمن المؤكد أننا لا نستطيع بأي حال أن نصفها تصنيفاً حسب الموضوع. فليس ثمة من فكرة رمزية مسيطرة على القصيدة، وإنما هناك رؤية شاملة يتبعها المنهج الصوفي. فمن المعروف أن الشعور الصوفي - على حد تعبير ولیم چیمس:

ليس فيه محتويات فكرية من نفسه، ولكنه يستطيع أن يتزاوج مع المادة التي تقدمها كل المذاهب الفلسفية والديانات المختلفة أيضاً، إذا وجدت هذه مكاناً في إطارها، للعاطفة الغريبة في الشعور الصوفي.

هناك إذن منهج صوفي لا يستغله الشاعر عبد الوهاب البياتي للتعبير عن تجربة الاتحاد مع الله أو المطلق، وإنما هو يعبر بهذا المنهج عن بدائل معاصرة لهذه التجربة. وهذا ليس غريباً على التقليد الصوفي في التعامل مع نصوص تستجلى فيها دلالات وإشارات ليست ظاهرة فيها. وقد بلغ هذا التقليد لدى محبي الدين بن عربي في كتابه (محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار) حد استجلاء دلالات وإشارات صوفية في نصوص عادية كتبت لأغراض هي أبعد ما تكون عن التصوف. إن البياتي يقوم هنا بعملية معاكسة لما فعله محبي الدين بن عربي. إنه لا يعبر عن السماوي بالأرضي، وإنما يعبر عن الأرضي بالسماوي.

وبهذه اللغة الرؤيوية التي يتمثلها ويوجهها في قنوات الوعي نحو دلالات جديدة، يتلو البياتي مولودج الدرامي متلبساً شخصية ابن عربي وقد بعث من الموت.

الوجه والقناع؛

القناع هو أداة التلبس. ولايس القناع يمثل متلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح. ومنذ القديم كانت الأكلبة والحيوانات توضع بالاعتماد على الأتعة. بيد أن الساحر الممنوع الذي يقوم بدور إله الموت، كان ينظر إليه على أنه إله الموت نفسه. وهكذا فإن التمثيل لم يكن تمثيلاً، وإنما كان الممثل هو الممثل نفسه. وكان التطابق كاملاً بين الوجه والقناع.

الأردواجية ويتحد الداخل بالخارج، والباطن بالخارج والمضمهر بالعلن، وأن يعود للعالم تامسكه، فتحل الوحدة محل التعدد.

توحد الواحد في الكل والظل في الظل

إذن، فالقصيدة تتكشف عن مسرح يتقف في وسطه ممثل يتحدث بصوت محي الدين بن عربي، بعد أن يمت من الموت. وتلك هي اللحظة الدرامية التي يستهل بها المونولوج. ولأنها تقدم بالزمن الحاضر: «أحمل قاسيون»، فإنها تفترض وجود جمهور يستمع في اللحظة نفسها. أما عندما يتبدل زمن القصيدة فإن هذا يكون دلالة على الانتقال من العنصر الدرامي إلى العنصر القصصي: أي إلى خاراج المونولوج. والخط الفاصل بين العنصرين واضح تماماً، كما سنرى الآن.

#### العنصر الدرامي والعنصر القصصي:

إن المونولوج الدرامي يقدم الحدث Action بالفعل المضارع. وأما المادة القصصية، فهي مروية بواسطة الفعل الماضي، وبصوت رواية من خارج الحدث. وهكذا فإن المقاطع (٢ - ٨) التي سرحت بالفعل الماضي، تبدو أشبه بإضاءات تاريخية تسهم في إيضاح معالم الرؤيا الشاملة كما يرسمها المونولوج. ذلك أن المونولوج الدرامي تميز عن حالة شعورية وليس حديثاً منطقياً متسلسل الحلقات. وبعبارة أخرى، فإنه فكر يتشكل بالصور في اللحظة الراهنة وليس تعبيراً عن الفكر بواسطة الشعر.

فالأنا الدرامية للممثل الذي يرتدى قناع (محيي الدين بن عربي) تبدأ حواريها الوحيد الطرف في اللحظة التي يبحث فيها من الموت. وهذا الحوار ينطلق من فكرة وجود حقيقة مستترة يمكن أن تسير في لحظات نادرة من الحسد والبصيرة. وبالطبع، فإن الاعتماد على التاريخ يتيح للممثل أن يتحرك وفق فرضية المنهج الصوفي.

فهو يقدم سلسلة من التجليات المتشعبة في صور مختلفة كل منها بمثابة تجل خاص للفتاة التي تمثل الحق «عين الشمس».

ولكن الممثل في قصيدة البياتي مزجج الشخصية. إنه يمثل، وتلك هي مشكلته الوجودية. فهو يعيش حياة على مستوى الوجه، وأخرى على مستوى الظل أو القناع.

يا سفن الصمت ويا دفاتر الماء وقبض الريح  
موعدنا ولادة أخرى وعصر قائم جديد  
يسقط عن وجهي وعن وجهك فيه الظل والقناع...

إن هذا المقطع الأخير في القصيدة، قد يصلح مفتاحاً لمونولوج العنصر الدرامي؛ ذلك أنه يقترح طريقة لقراءة متقدمة للمونولوج، لتدخل فيها هذه المعطيات المستجدة.

لقد افترضنا منذ البداية أن القصيدة مونولوج درامي. ولكن هذا الافتراض كان يعني أن ضمير المتكلم في مطلع القصيدة:

أحمل قاسيون...

يشير ثلاثة احتمالات:

(أ) يعود الضمير على الشخصية التاريخية التي بنيت عليها القصيدة وهي شخصية محي الدين بن عربي.

(ب) يعود على شخصية الشاعر وقد تلبس الشخصية التاريخية.

(ج) يمثل (الأنا) الشعرية التي تقابل (الأنا) القصصية في الروايات.

فالشاعر كالروائي ليست لديه أناة الشخصية، إنه مضطر إلى استغلال ضمير المتكلم لكي يتحدث إلى القارئ بلغة تدخل في روعه أو توهمه بأن العمل الفني أشبه بالتجربة التسجيلية أو التجربة التي يتحقق فيها عنصر الإمكان. (وهذا هو الفارق بين الخلق/ الإبداع والاختلاق/ الابتداع).

وفي ضوء المقطع الأخير من القصيدة يتجلى إصرار الشاعر على نفى الاحتمالات الثلاثة بأشكالها الحاسمة هذه. ذلك أن البياتي يعود بضمير المتكلم على الممثل الذي يقوم بالدور الأول في القصيدة، وهو ممثل يرتدى قناعاً؛ أي يعيش على مستويين من الوعي، ويعني أن يحفظ القناع وأن يتبدل

فهو «يومئ» إلى الحركة ويرسم البعد الدينامي في عملية الخلق الفني. والشاعر عبد الوهاب البياتي يتقرب حقيقة شعرية ذات طابع ثوري، ولذلك فهي ليست حقيقة إستاتيكية وإنما هي ديناميكية دائبة التحول. وهو لا يلبث أن يماود رصد حركة الحقيقة في صورتها الجمادية الأولى، ويحرفها في مسار جديد، فإذا هي تتقاطر وتستحيل بفعل الكيمياء الشعرية إلى صورتها البسيطة، وإذا بها طوراً في متناول اليد مادة ملموسة (فكاسة تقضم) وطوراً آخر فكرة سرية، غامضة، مقلقة، يتغلب بها الشاعر:

أضعضها تحت قميص الصوف

غير أن الشاعر لا يستمر في كتمان السر. إن البوح والتصريح هما مهمته من حيث هو شاعر ثوري، وهو باحث أبداً عن جمهور يتواصل معه. وفي الموقف الدراسي الذي تشكل القصيدة على أرضيته، يبحث الشاعر عن يروح له بالحقيقة التي حملها جبلاً، وشمساً، ووردة، ورحلاً، وأبلجية، وقصيدة، فلا يجد غير «المصفور ويردى المسحور». إن الشاعر متوحد يضم صورة الحقيقة المعلبة إليه تحت قميص صوفي خشن. إلا أنه لا يلبث أن يماود الاكتشاف بأن الحقيقة ماثلة في كل تجلياتها، إذ إن المحبوب واحد مهما تعددت صورته وأسماءه. ولذلك فهو يتحدث بلسان محبي الدين بن عربي:

فكل اسم شارد ووارد أنكره: عنها أكنى  
واسمها أعنى وكل دار في الضحى أندبها  
قدارها أعنى.

إن الشاعر الذي يتلبس بشخصية «ابن عربي» ينطق هنا بكلماته نفسها مع خور بسيط اقتضته الضرورة الشعرية. يقول ابن عربي في «ذخائر الأعلاق»: شرح ترجمان الأشواق):

فكل اسم أنكره في هذا الجزء أكنى وكل دار  
أندبها قدارها أعنى (٢)

إن البياتي لا يورد هذه العبارة على سبيل التضمين فحسب، وإنما هو يوحد بين الوجه والقناع، بين الممثل

إن الممثل يحمل «قاسيون»، الجبل الذي دفن على سفحه ابن عربي الشخصية التي يتلبسها. وهو بإعلانه عن ذلك إنما يبدأ المونولوج بالإعراب عن مسؤوليته تجاه الحقيقة وقد تجلت في أصعب صورها. فالحقيقة جبل من التملز زحزحته، إلا أنها ماثلة هناك يحمل الشاعر مسؤوليتها في جميع صورها وتحولاتها.

وإذا كان الفعل المضارع وسيلة للتعبير عن اللحظة الراهنة، فإنه يظل مفتوحاً على المستقبل، وبالتالي فإن الشاعر يتحدث عن فعل في طور العسيرة، فعل ينسحب على الحاضر والمستقبل. فهو مسؤول باستمرار مهما تغيرت مساح الحقيقة وتبدلت صورها وتناثرت تجلياتها أو تناقضت.

إننا هنا نراء حركة توازي حركة تحول للمادة إلى طاقة في الفيزياء؛ فالحقيقة تتجلى في أكثر من سيماء ومسرحها العالم بظواهره وعناصره، وهي تتلبس بالاقترانات المتحولة دلالات ومعاني متجذرة تتصل في:

- (أ) الجماد (قاسيون).
- (ب) النور (غزاة) (١).
- (ج) النبات (وردة).
- (د) الحيوان (حمل).
- (هـ) اللغة (يفر).
- (و) الفكر (أبلجية).
- (ز) الشعر (قصيدة).

إن هذه المنظومة من التحولات لا تلبث أن تتوج أنثورا بالشعر؛ ذلك أن في القصيدة الشعرية تكمن الحقيقة الروحية والمادية في نهاية المطاف. إنها المادة والشكل، للجوهر والمظهر، الصدفة والقانون، السبب والنتيجة. وهي تحقق وحدة المتناقضات، والتوازن بين الأضداد، والاقتران بين العام والخاص، والفكرة والصورة. فالحقيقة الشعرية هي الوحدة النهائية، «الطبيعة الثانية» أو «العالم الذهني» على حد تعبير الناقد سدي معاصر شكسبير. ففي الطبيعة الثانية، أو العالم الذهني، يتم التغلب على شرور العالم وليس استئصالها. ذلك أن «الاستئصال» مناه استئصال الصراع اللازم. أما «التغلب»

حار الباب الهوى

فى الهوى وارتبكوا

فلم أشعر إلا بضربة بين كفتي بكف ألين من  
الخر. فالتفت فإذا بجارية من بنات الروم، لم أر  
أحسن وجهاً ولا أعذب منطقاً، ولا أرق حاشية،  
ولا ألطف معنى، ولا أدق إشارة ولا أظرف  
محاورة منها، قد فاقت أهل زمانها ظرّاً وأدباً  
وجمالاً ومعرفة فقالت يا سيدى كيف قلت؟  
قلت:

ليت شعري هل دروا

أى قلب ملكوا

فقلت: عجباً منك وأنت عارف زمانك تقول  
مثل هذا؟

أليس كل مملوك معروف؟

وهل يصح للملك إلا بعد المعرفة وضمن الشعور  
بعدمها والطريق لسان صدق فكيف يجوز لملك  
أن يقول مثل هذا...؟<sup>(١٦)</sup>

إن المملوك هو السيد والعاشق وهو العارف أيضاً. ومن  
هنا فالشاعر دائب الحوار مع الحقيقة بدورها ويتلمسها فى  
استحالاتها المتعددة.

فالمعرفة أو الحقيقة تتجلى برّاً<sup>(١٧)</sup> ينقضى فى آن،<sup>١</sup>  
لتنسحب فى صورة أخرى سحابة<sup>(١٨)</sup> مائمة لا يمكن تجاوز  
حدودها.

وهى تظهر لدى القطب<sup>(١٩)</sup> كما تنبئ فى حضور  
المريد. ولكن الحقيقة أو المعرفة فى صورتها المثلى لا تتكشف  
لبصيرة الشاعر إلا عندما يتحد بالذات العلوية على طريقة  
الصوفيين.

وفى تلك اللحظة الخاطفة يمتلك الشاعر المعرفة أو  
الحقيقة ولكن لبرهة. إنه لا يكاد يمتلكها ويضع اليد عليها  
حتى يفقدتها. فالحالات الصوفية تتميز بما يسمى بـ  
«الوقتيّة» على حد تعبير وليم جيمس فى كتابه (أنواع من

والمثّل. وبالتالي فهو بحاجة إلى صوت ابن عربى الحقيقى  
ليجسم لعبة الازدواج التى أشرنا إليها فى مطلع الدراسة. إن  
المطابقة بين الأنا الدرامية والأنا التاريخية، تتم على نحو  
يمكن تقييده فى الحضور التجسّجى «الوثنائى» لصوت ابن  
عربى التاريخى. وتتمه المقطع الأول من القصيدة تؤكد أن  
هذه المطابقة مبررة كلياً وفق السياق الدرامى، ذلك أن الجزء  
يتوحد أنتيكراً بالكل، والوجه بالقناع، الجوهر بالمظهر، للضرر  
بالمثّل.

مأساة «الوقتيّة»:

على أن صوت ابن عربى لا يلبث أن يختفى عن  
المسرح، ومع انتقال إيقاع القصيدة إلى الفعل الماضى، يماود  
المثّل الظهور. إنه يتحدث من خارج الحدث، كأنه يقدم  
إضاعة لما حدث. ولهذا، فإن البياني يعتمد على قاموس ابن  
عربى فى شرح برهة من تجربته الصوفية، عندما يخاطب  
الذات العلوية فى عدد من تجلياتها وصورها وتحولاتها.

إلا أن رموز ابن عربى تفتقر فى هذه القصيدة بدلالات  
جديدة. فالسيد والعاشق والمملوك (المقطع الثانى) ليسوا غير  
صور مختلفة لحالات الحقيقة أو المعرفة التى يحاورها الشاعر  
مستكشفاً.

ولعل إحدى حالات الشاعر، ولتكن حالته (مملوكاً)،  
أن تتضح من خلال المثال التالى الذى يورده محبى الدين  
بن عربى فى معرض الإشارة إلى كون الامتلاك حالة تعقب  
للمعرفة:

كنت أطوف ذات ليلة بالبيت، فطاب وقضى  
وهزنى حال كنت أعرفه فخرجت من البلاط  
من أجل الناس وطلعت على الرمل، فحضرتنى  
أبيات فلأنشدتها أسمع بها نفسى ومن يلقى - لو  
كان هناك أحد -:

ليت شعري هل دروا

أى قلب ملكوا

وقـــؤاى لو درى

أى شـــعب سلـــكوا

أتـــرامهم سلـــمـــكوا

أم تـــرامهم سلـــكوا

حقيقة في ذاتها. والشاعر الأعمى غير قادر على اللحاق بها بعد أن خلفته في المنفى. إنه يرسم صورتها على الماء وفوق الرمل خلال زمن غير محدد. وزمن القصيدة نفسه يتوقف عند لحظة تختلط فيها الأزمنة ويستوى الموت والميلاد والماضي والحاضر. وبالتالي، فإن الممثل يكف عن التمثيل. إن قناع الممثل هو الآن جزء من وجهه. إنه لا يحتاج جمهوراً، وإنما هو يقرر أن عصر الثورة قد أزف. فالأشياء لابد أن تسمى بأسمائها، ولابد أن يتحد في ذات الشاعر، الممثل والشخص الحقيقي في آن.

في لحظة الترجسية الصوفية هذه أو لعلها لحظة تحقق الذات، يقف الشاعر أمام الموت وجهاً لوجه. ذلك أن لحظة صحوه هي لحظة موته التي تتميز بنزيف في الذاكرة وهي تتحرك جائشة، منطلقة، متحررة من قيود الزمان والمكان.

لقد ترددت تجربة الشعر الصوفي لدى العرب بين ثلاثة أساليب؛

(أ) الصريح.

(ب) المحتمل.

(ج) الرمزي.

وكان شعر الحلاج تطلب عليه الصراحة إلى حد أنه أدى إلى الفتك به، وكانت تجربة محيي الدين بن عربي من النوع «المحتمل»؛ أي الذي يحتمل التأويل. وفي معظم النماذج الشعرية التي كانت تحتمل التأويل أو تقترب من الرمز، لم يكن الرمز مقصوداً لذاته وإنما كانت الضغوط الاجتماعية هي سبب الابتعاد عن التصريح. ومن هنا، فإن «الأنا» الدرامية التي تمثل دور محيي الدين بن عربي في هذا المونولوج، تجابه بتجربة الموت في اللحظة التي تقرر فيها نزاع القناع والتصريح بالحقيقة السافرة.

ولكن القصيدة تمرد في المقطع الثامن إلى لحظة البدء، أو اللحظة الدرامية التي بدأت منها؛ يبحث ابن عربي عن الموت، حاملاً مسؤولية المعرفة والحقيقة، ويرى قصة الموتى الذين طاردوه وأغلقوا عليه باب القبر ليمنعوا صوت الحقيقة الصامت من أن يصبح صائلاً. بيد أن الحقيقة تظل بعد بعثه من الموت حبيسة الصدور تحت قميص الصوف. فالتجربة التي مرت بها شخصية الممثل المقنع في حلبة

التجربة الدينية. ولهذا، فإن المقطع الثاني من القصيدة تعبير درامي رائع عن مسألة «الوقتيّة» في تجربة الاتصال بالمعرفة أو الحقيقة. إلا أن «الوقتيّة» هنا تتخذ سماتاً مختلفاً عما هو الأمر عليه لدى الصوفيين.

فالشاعر هنا لا يفقد المعرفة أو الحقيقة لأنها سرعان ما تلاشت بعد أن كتمها في مطاوي النفس ودواخلها، وإنما هو يفقدنا لأنه سرعان ما يطلقها ليفيد منها الآخرون.

وهذا يتسجم تماماً مع صورة الشاعر في مطلع المونولوج باعتباره ذلك النموذج الثوري المؤمن بأن الحقيقة ينبغي أن تكون ملكاً للمجموع، ولا تكون حكرًا لأحد.

غير أن مسألة «الوقتيّة» في تجربة المعرفة، هنا لا تبدأ منذ اللحظة التي يتخلل فيها الشاعر عن المعرفة أو الحقيقة، وإنما تبدأ لحظة بسطادها الأغراب في مراعى الوطن المفقود.

إن البياني يرسم صورة باهرة لهذه المسألة؛

— فالمعرفة أو الحقيقة يمثل لها شمس أو «غزالة» ما إن يطلقها الشاعر حتى يقتصصها الأغراب فتسلخ ويصنع من جلدها راية ووتر يشده الشاعر «فتتوق الأشجار في الليل ويكي عنليب الريح».

إن المسألة تستحيل ها هنا أسطورة قومية وإنسانية يصل بها عبد الزهاب البياتي إلى مستوى من التعبير يضعه في مصاف أعظم شعراء العصر.

عصر الثورة؛

في المقطع الثالث يستأنف الشاعر رحلته إلى الزمن الحاضر؛ لقد فقد المعرفة والحقيقة، والقدرة على الإبصار. إلا أنه ربما كان ما زال محتفظاً ببصيرته التي تقوده إلى «عين الشمس».

وهو يوحى إلينا في المرحلة الرابعة من القصيدة أنه يستعيد تفاصيل قصة قديمة تلقى ضوءاً على الصيغة التقريرية التي احتل بها حصيلته تجربته في المقطع السابق.

فالمقطع يروي جزءاً من قصته مع «عين الشمس» لقب الفتاة التي أحبها. غير أن الفتاة رمز للحقيقة قدر ما هي

معاصراً لتجربته، فإن ذلك يعني أن عنصر الخلق يسوغ مجازة المصطلح إلى مصطلح آخر. وذلك شأن القصيدة: فإن عري يقول بالتجلى ولا يقول بالتحول.

التجلى تجربة تأملية ثابتة. أما التحول فتجربة حركية تفترض الانتقال من حال إلى حال.

فماذا فعل البياني في قصيدته؟

هل اكتفى باستجلاء شخصية تاريخية ساكنة؟

هل تلبس شخصية جديدة؟

هل خلق شخصية متحولة؟

في كل ذلك لك أن تقول إن القصيدة توضح بين عنصر القص الذي يتجلى في رواية التاريخ وعنصر الدراما الذي يضيء على القصيدة طابع العسكرة والاستحالة.

فالمقاطع المتحولة فيها جاءت بالزمن الحاضر، أي في برهة لما تنقش بعد، قلقاً مفتوحة على المستقبل، دالة التحول، لا تلتزم فيها صورة الحقيقة إلا لتكتسب سمهاً جديدة.

المسرح تتكرر وتضعه مجدداً أمام ضرورة العودة، حيث يتلاشى الحد بين الفعل والتظاهر بالقيام به:

موعدنا؛ ولادة أخرى وعصر قادم جديد يسقط عن وجهي وعن وجهك فيه الظل والقناع ونسقط الأسوار.

غير أن برهة الحقيقة هذه لا بد أن يسبقها الاستعداد للتظهر والشهادة:

من يوقف النزيف.. ويرتدى عباءة الولي والشهيد؟.

تجليات أم تحولات؟

تقف «أنا» الشاعر صنو «أنا» الشخصية التاريخية التي تلبسها. ذلك أن من طبيعة الأشياء أن يوسع الشاعر من حجم حضوره إلى الحد الذي يضعه في الموقع الذي تفرضه اللحظة الدرامية في المونولوج. غير أن الإشكال الذي يظل ماثلاً في هذا النوع من الشعر يتصل بمسألة التعبير عن الشخصية والموقف التاريخي. فإذا كانت هذه القصيدة استمادة تاريخية لتجربة محي الدين بن عربي، فإن هذا يحتم التقيد بلفظه وبمصطلحه الصوفي. أما إذا كانت القصيدة تأويلاً

## الهوامش:

١ - يقول محي الدين بن عربي في ذخائر الأعلاني، فرح ترجمان الأشرقي،

فلا تتكرر يا صاحب قلبي غزلة

تضيء لدرلات يطن على قنما

وربح البيت بقوله:

لا تتكرها هذا البيت مع كبري أريد عبك وإحداً، فإني لكل إشارة معنى مقصوداً والفرقة هنا اسم من أسماء الشمس وقد ذكرنا القصد في البيت الذي يأتي بعده:

ظلمني أجهاداً وللشمس أرجها

والدمية ليضاء صدراً ومصمما

يقول، فاندلنا من لظى عتقه وهو إشارة إلى الدور. ذخائر الأعلاني، تحقيق:

محمد عبد الرحمن الكريدي، ص ٥٤.

٢ - ص ٤، المرجع السابق.

٣ - نفسه، ص ٧.

٤ - الصلبي اللطفي هو البرقي لعدم لونه (نفسه، ص ٢٧).

٥ - «غنى على جهيل في ليلة الإسراء»، ولم ينش على المرسل لحظ روحه.

لستندما جاءت السحابة البيضاء ولف جبريل وقال هذا مقالي أو تجاوزت

شيراً أو فرأى لاحتراق (نفسه، ص ١١).

٦ - الإنش.

## قراءة النص فى ضوء علاقاته بالنصوص المصادر قصيدة القناع نموذجاً

عبدالرحمن بسيسو\*

### تكوين القناع وبناء النص :

بموقف كهائى حداثى، نسيج شبكة المتناقضات، ومن اكتشافه علاقاتها الممكنة؛ بغية تفعيلها، وفتح أقطابها المتناقضة على جدل حر ومفتوح يفضى إلى تجديد الذات، والشعر، والمجتمع.

ولأن الشاعر، من حيث هو كائن اجتماعى، وذات مهددة، هو القطب دائم الفاعلية، المشبك مع جميع أقطاب شبكة المتناقضات، لكونه متحركاً فى وسطها، أو لكونها منسربة فى داخله، تكبحه، فيما هو يواجهها إذ يواجه ذاته، ويواجه ذاته وواقعه، وواقع الشعر، إذ يواجهها؛ فإنه يضفر دوافعه جميعاً، ويحرق موقلاً فى أعماق نشاطه الإنسانى، ومجاله الحيوى الذى هو الشعر؛ كى يبدع القصيدة - التجربة، أو القصيدة - الرؤيا، لتكون، بدورها، مجالاً حيواً، أو عالماً من المرايا البؤرية الكاشفة، تتبدى فيه الخيوط متباعدة المصادر والألوان، وهى تنسج الشبكات الثلاث: للمتناقضات وعلاقاتها الراحنة والممكنة، الدوافع، والوظائف. وهى

تمود محاولة تعرف دوافع التقنع فى القصيدة العربية الحديثة إلى الإطلال على شبكة المتناقضات التى تتخلل الواقع العربى مكبوحة عن التفاعل، وإلى تعرف طبيعة العلاقات القائمة بين الشاعر من جهة، وواقعه الاجتماعى - التاريخى، وذاته، والشعر، من جهة ثانية؛ وذلك على اعتبار أن موقف الشاعر المتوجه نحو اختراق شبكة المتناقضات لفك كوابحها، وتفعيلها، هو المحدد الأساس لطبيعة علاقاته التى تمكس، من بين ما تمكسه، دوافع التقنع فى القصيدة، والوظائف التى يتطلب من القناع أن يؤديها فيها. فإذا تستدعى عملية اختراق شبكة المتناقضات نسج شبكة علاقات فاعلة ومؤثرة؛ فإن هذه الشبكة تهض بدورها على شبكة دوافع مضاعفة ومتفاعلة، تتبع من قراءة الشاعر المسكون

\* ناقد وباحث، فلسطينى.



غالباً، اسم الأنا المغاير الذي صار اسماً للقناع، أو الذي أدخلت عناصر منه مع عناصر أخرى تردت، غالباً، إلى أنا الشاعر، في تكوين اسم جديد للقناع، وعلى اعتبار أن المصاحبات النصية الأخرى: اسم الشاعر، المقدمة، عنوان الديوان، تاريخ الكتابة - إن وجد - تاريخ النشر... إلخ، تقدم معطيات كافية لتحليل علاقة الشعراء بشبكة مصادر التسمية على مستويات مختلفة، وفي ضوء منظور يتعامل مع قصيدة للقناع بوصفها ظاهرة، وليس تصويفاً مفردة، ومستقلة.

إن عملية تكوين اسم جديد للقناع هي، من حيث البنية التي تنتجها، صورة مصغرة لعملية تكوين القناع ذاته؛ ذلك لأنها تمثل الحد الأدنى الذي يمكن لتفاعل أقطابه: أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير، أن ينتج قناعاً. ونظراً لأن عملية تكوين القناع من حيث هي تجربة مرورية في القصيدة، وهوية تتحقق فيها، لا تقتصر - كما تفصح عن ذلك معظم القصائد المقتنة - على المصدر الوحيد الذي استدعى منه اسم الأنا المغاير الذي أعطى للقناع، أو على المصدرين اللذين استدعيت منهما العناصر المكونة لاسمها الجديد. كما أنها - أي عملية تكوين القناع - قد تغاير المصدر الذي استدعى منه الاسم، مغايرة بعيدة، فتتأى بالقناع عن هوية الأنا المغاير للتحقق في ذلك المصدر، وتوجه نحو مصادر أخرى، وذلك على النحو الذي يصر منه الاسم موحداً السمات والخصائص بصورة جزافية، كما نلاحظ في إيماءات اسم القناع: مهباز النمشقي، مقارنة بخصائص هويته وشبكة دلالاته، أو على النحو الذي تبلو منه إيماءات الاسم وهي تسهم، بهزاء، في تكوين القناع وصوغ خصائص هويته، كما نلاحظ في كثير من القصائد، أو هي تسهم في ذلك بغموض وخفاء، كما نلاحظ في قصائد أخرى؛ فإن ذلك كله، بالإضافة إلى ما سيكشف عنه التحليل النصي، يؤكد أن مصادر التسمية ليست هي - دائماً - مصادر التكوين؛ وذلك لأن هذه الأخيرة لا تتعلق باسم القناع بقدر ما تتعلق بهويته التي تتحقق، دائماً، في سياق صيرورة تجربته المرورية في القصيدة، وهو الأمر الذي يفصح عن أن تكوين القناع ليس إلا مصطلحاً مضمناً في مصطلح أوسع هو تكوين القصيدة، أو بناء النص. وعلى ذلك، فإن النص هو الجبال الوحيد الذي

الشبكات التي تصطرع في الكون الذي يتحرك فيه القناع، ويحركه، باعتباره - أي القناع - معادلاً موضوعياً، أو موازياً شعرياً، للشاعر - الإنسان الذي يتحرك في الواقع الموضوعي ليجدد ذاته، ويجدده. فلئن كان الشاعر - على مستوى القصائد غير المقتنة، هو «محور تركيب القصيدة - الموضوع»<sup>(١)</sup> وهو منشؤها، بوصفه ذاتاً مبدعة، أو أنا تحيل إلى ما اصطلاح على تسميته بـ «المؤلف الضمني» الذي ينظم النص، والذي يروى تجربته، بوصفه أنا مضمرة لا تحيل إلى الشاعر من حيث هو مؤلف حقيقي؛ بل إلى بوصفه «أنا من ورق»<sup>(٢)</sup>، على حد تعبير رولان بارت، فإن صلور قصيدة القناع عن تجربة رؤيا داخلية، أو تمامها الديكتيكي، لا يفضي لحسب إلى إيماءها عن التمرکز حول أنا الشاعر، أو حول هوية مجردة، هوية من ورق، يحيل إليها الضمير: «أنا»، بل إنه يجعل القناع الذي لا يطابق أياً من القطبين الأساسيين اللذين يشكلانه، يتبدى، في القصيدة، بوصفه رمزاً كلياً حسباً وهيئاً هو محور تركيبها، وخالص تجربتها، ومحقق صيرورتها؛ ومبدعها الذي، يحقق انتقامها إليه إذ ينطقها، باناً بذلك كهنوتها الموضوعية المستقلة عن الشاعر؛ حيث تتصوّر القصيدة حوله، ليس فقط كمعادل موضوعي - شعري لتجربة الشاعر، أو لتجربة الشخصية، أو لكلهما معاً؛ بل كمعادل موضوعي لتجربة إنسانية مستمرة هي نتاج تفاعل كلتا التجريبتين في رؤيا الشاعر، وهي تجربة القناع اللامتناهي الذي يتواصل حضوراً في الحياة والتاريخ.

وإذا بولد القطب الأول في تشكيل القناع: الشاعر، سؤال الدوافع؛ فتفتح محاولة الإجابة عن هذا السؤال إمكان تحليل شبكة المتناقضات التي تحكم الواقع، وإدراك مكونات شبكة علاقات الشاعر مع ذاته، ومجمعه، والشعر، على طريق بناء شبكة الدوافع متعددة المستويات والأبعاد؛ فإن القطب الثاني في تشكيل القناع: الأنا المغاير، يولد السؤال عن المصادر التي يستدعي منها الشعراء أناتهم المغايرة التي يطمون أسمائها، كلياً أو جزئياً، لأقتمة. ويقود إلى إجراء معالجات متعددة المستويات والمداخل لهذه المصادر، انطلاقاً من المعطيات التي تقدمها عناوين القصائد، والمصاحبات النصية الأخرى. وذلك على اعتبار أن عنوان قصيدة القناع يتضمن،

ديالكتيك التماهي في هذا النص أو ذاك، وهو الأمر الذي يتوضح من خلال إدراك القوانين والآليات التي تحكم «ديالكتيك التماهي» الذي هو، في التحليل الأخير، اقتناص وتجسيد لنتائج دياكتيك التماهي.

وإذا نرى في الفرضين المشار إليهما ما يوفر للتحليل متطلقاً يبدأ منه، وذلك على اعتبار أنهما ينهضان على تصور سطحي لجلب التفتن يفضي إلى انبشاق المستوى الأدنى لديالكتيك التماهي، وإلى إنتاج التجلي الأدنى، أي التجلي البلاغي للالتكيني لقصيدة القناع، فإن ذلك ما يدفعنا إلى وضع كلا الفرضين، والتصور الذي ينهضان عليه، في دائرة الاحتمام، كي تتمكن من خلال المراجعة بين الأدنى والأعلى من اكتشاف مستويات اشتغال كل من دياكتيك التماهي والتناص في أي قصيدة نحللها؛ فنية اكتشاف مصادر تكوين القناع الذي ينطقها، فإذا تبين طاقات اشتغال دياكتيك التماهي قوة وضعفاً؛ فإن انكسار على النص يفضي إلى تبين الآليات الحاكمة لديالكتيك التماهي، وإلى تعدد مستويات اشتغاله، وذلك على النحو الذي يفسح عن تبين درجات التفاعل بين الأقطاب المشكلة للقناع، وبين التجارب والنصوص المتداخلة في بناء تجربته، وصوغ هويته المتحققة في القصيدة.

ولكن كان كل نص، وعلى نحو معمّم، هو «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات»<sup>(٤)</sup>، أو هو «مجال لالتقاء خطابين على الأقل»<sup>(٥)</sup>، أو «سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى»<sup>(٦)</sup>، وذلك في ضوء إدراكنا أن الحوار بين النصوص هو «ظاهرة معقدة على طوال التاريخ الأدبي»<sup>(٧)</sup>، حيث ينهض النص الجديد على «تشرب وتحويل لنصوص أخرى»<sup>(٨)</sup> سابقة عليه أو معاصرة له؛ فإن هذا الحوار، هذا التشرب والتحويل، يتحقق في الشعر بطريقة بالغة الكثافة والصحة إلى درجة يفشلون معها ضروريين «ولادة معنى النص»<sup>(٩)</sup>، حين يصعب التقاط معناه، وبناء شبكة دلالة، بمعزل عن إدراك القناع الذي ينهض عليه، عبر اكتشاف النصوص المتداخلة في نسجه.

وإذا ما كان هذا هو شأن الشعر عمومًا؛ فإننا نستطيع، بالنسبة إلى الشعر العربي الحديث، أن نلعب مع جوليا

يمكن أن نبعث فيه عن مصادر التكوين، الواضحة أو الخفية.

ولا يرب أن حضور اسم الأنا المغاير، كاسم للقناع، أو كمنصهر يشارك عنصرًا آخر يرتد إلى أنا الشاعر في تكوين اسم جديد له، سيولد فرضاً - قد يبدو هيفة بهنية - مؤداه أن المصدر الذي استدهى منه ذلك الاسم، أو أحد مكوناته، سيكون مصدرًا مهمينًا في تكوين القناع، أو أنه، في أقل تقدير، سيكون أحد المصادر البارزة في تكوينه، الواضحة على سطح النص، أو الغائبة في نسجه، وفي ثانياً طبعاته العميقة. وقد يؤدي حضور أنا الشاعر كقطب رئيسي ودائم في تكوين القناع، تجرية وهوية، وفي تسميته أحيانًا، إلى توليد فرض مشابه يقودنا إلى مسالة سطح النص عن المكونات العائدة مباشرة إلى الشاعر وشبكة علاقاته مع واقعه، وسيرته الذاتية، وتجربته الحياتية، وفكره النظري، وخصائص هويته التي يتميز بها في الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، والتي تعرفها مسبقًا، أو نكوّنها لأنفسنا عنه.

وعلى الرغم من أن هذين الفرضين لا يحتاجان مع المفهوم العميق لديالكتيك التماهي الذي يحكم العلاقة بين أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير في قصيدة القناع التكويني الحكم، والذي يؤكد نتائجه أنه «بمجرد أن يعثر الشاعر على قناعه، ويصبح هذا القناع الشكل الخارجي لحياته الخلاقة؛ فإن هذا القناع يفقد الاتصال الحقيقي كله مع حياته الطبيعية»<sup>(١٠)</sup>. وعلى الرغم، أيضًا، من أن كلا الفرضين ينهض على تصور سطحي لجلب التفتن في القصيدة، ولقصيدة القناع من حيث هي نص، حيث يبدى القناع، في هذا التصور، مجرد حيلة بلاغية، أو بوق ينطق كلمات كان يمتلئ الشاعر أن يقولها على لسانه الشخصي، وبصورته الخاص. وتتبدى القصيدة وكأنها هي خزانة ذات أدراج متباعدة، أي متتاليات شعرية، تحتوي بانفصال وعلى التوالي، شذرات من تجربة الشاعر، ومن تجربة الأنا المغاير، أو كأنها هي نسج مرقع احتفظت كل رقعة منه بخصائصها المتميزة، وبأونها الأصلي الذي يدل على الثوب الذي انقطعت منه. على الرغم من هذا، وذلك، فإن لكلا الفرضين المشار إليهما إيجابية أساسية تكمن في تمكيننا من اكتشاف الطريقة، والدرجة التي يعمل فيها

### تفاعلات الأناث وتداخل النصوص:

وكي تتحقق تجربة التماهي، وكى يشغل التماهي، لابد من توفر حد أدنى، وليس هذا الحد الأدنى إلا حواراً بين قطبين، تفاعلاً بين ذاتين فاعلتين ومنفعتين، وتداخل بين نصين. وإذا تطلعت قصيدة القناع من قاعدة العلاقة التي يؤسسها القطبان الأساسيان: أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير، فإن بعض النصوص يظل لصيقاً بهذه القاعدة، أو قريباً منها، فيما ينطلق بعضها الآخر إلى فضاءات أوسع، فيحتضن، في إطار تجربة التماهي الماثرة في قاعه، كثرة من الأناث المغايرة، ويوسع عالمه بالحوار المتفاعل مع نصوص كثيرة تربو على الحصر.

وقد يكون لطول النص، أو قصره، أثر ظاهر في الدلالة على درجة اقترابه من تلك القاعدة أو ابتعاده عنها. فإذا فتح طول القصيدة إمكان تمدد مصادر التكوين، وتوسع قاع النص؛ فإن قصرها يخلق هذا الإمكان، أو يضيق مجاله، أو يحول دون تحقيقه على الشكل الفني الموائم. وعلى الرغم من المنطقية الظاهرة لهذه الفروض، ومن الاستخلاص النقدي الشائع الذي مؤداه أن «القصائد المظلمة هي دائماً قصائد طويلة؛ وذلك بسبب من كمية الواقع التي لابد أن تتضمنها كمضمون ظاهر»<sup>(١٠)</sup>؛ فإننا نحسب أن العوامل الخفية التي تحدد حجم القصيدة هي ذاتها التي تفضي إلى تصاققها بالقاعدة أو ابتعادها عنها. فليس حجم القصيدة إلا نتاجاً لتلك العوامل التي نعتقد أنه ما من عبارة قادرة على احتضانها جميعاً غير عبارة «طبيعة التجربة»، فالنتيجة كما تتبدى في القصيدة تحتضن الدوافع الكامنة وراء التفتت فيها. وتفصح القصيدة، عبر التحليل المتأن، عن ترابيات الدوافع وعن الدافع الأكثر هيمنة عليها. فحين يهيم على الشاعر دافع معين مدرَك من جانبهِ، كأن يتحاشى الاصطدام المباشر بالسلطة السياسية وأجهزتها القمعية، أو أن يعبر من خلال قناع عن موقف أو رؤية معينة لا يستطيع، لسبب أو لآخر، أن يثبتهما على لسانه الشخصي؛ فإن هذا الدافع، وعلى الرغم من استدعائه دوافع أخرى تلازمه، هو الذي يحدد، بالضرورة، حجم النص بحجم الجزء المراد إضابته من تجربة الشاعر عبر إضابة ما يوازيه، أو يتجاوب معه، من تجربة الأنا المغاير، وهو

كهرستيفيا في تأكيدنا أن التماهي، أو التداخل النصي، أو الحوار بين النصوص، هو «بالنسبة للنصوص الشعرية الحدائنية قانون جوهرى، إذ هي نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للقضاء المتداخل نصها». وإذا يتبدى قانون التماهي قانوناً جوهرياً بالنسبة إلى النص الشعرى الحدائى عموماً؛ فإنه بالنسبة إلى قصيدة القناع، قانون ضرورى؛ وذلك لأن هذه القصيدة لا يمكن أن تتحقق دون أن تنهض على آليات اشتغال هذا القانون الذى هو - كما سبق الإشارة - الوجه الآخر للدالكيتيك التماهي: القانون الجوهرى الذى عليه تنهض تجربة التفتت. فإن نحن نظرننا إلى الشاعر وإلى الأنا المغاير، كلتيهما تفاعلاً في مجال رؤيا داخلية تفضى بالشاعر إلى المثير على قناعه؛ فإننا نكون بإزاء دالكيتيك التماهي الذى نحسب أنه مصطلح ملائم للتعبير عن ذلك التفاعل. وإن نحن وجهنا النظر نحو عملية تحول تجربة الرؤيا الداخلية إلى نص؛ أى إلى قصيدة قناع، فإننا نواجه دالكيتيك التماهي الذى تنبئ عليه القصيدة مجسدة تفاعل أنا الشاعر؛ بوصفها تجربة واقعية، ومكونات ثقافية، أى بوصفها نصاً مشغولاً من كثرة من التجارب والنصوص، مع أنا الأنا المغاير، بوصفها تجربة سرورية في نصوص معينة، وبوصفها هوية متحققة في تلك النصوص، أو نصاً شفافاً ينسرب في نسيج الواقع، أو في الحاضر المميش، وفي وجدان الناس، وذلك على النحو الذى يفرض فيه التفاعل بين هذه النصوص إلى تحقيق القصيدة التي تجلج انبثاق تجربة التماهي، أو الرؤيا الداخلية، وتمكس فاعليتهما، فيما هي تمكس ناتجهما في تجربة القناع، وفي هويته المكتسبة عبر سرورية تجربته المتحققة في القصيدة.

إن دالكيتيك التماهي، في ضوء ما سبق، هو الوجه الظاهر لدالكيتيك التماهي؛ ذلك لأنه يعكس عملية تحول قطبي القناع من ذاتين متشغلتين إلى نصين متداخلين، ويقتصر الحركة الباطنية التي تمرور بها تجربة الرؤيا الداخلية، مجسدة نتائج صيرورتها وحركة تجاذب وتفاعل أقطابها في جسد القصيدة، ومقتضاها هوية القناع، من حيث هي هوية مجردة تتحقق عبر رؤيا الشاعر الداخلية، كى يحولها، بالذلة، إلى تجربة حيوية، وحية، تجرى في مجال حيوى هو النص الذى يحقق لها الوجود في الحياة، والتاريخ.

الأمر الذى يحكم الأمم الأغلب من القصائد القصيرة، والقصائد - الوضحة التى تبدى، وكأنها هى نص مكتوب فوق نص وحيد!

وحين يتجاوز الأمر حدود التعبير عن موقف محدد، أو الإشارة الجزئية إلى حالة معينة، أو اقتناص لحظة من لحظات تجربة واسعة، إلى الدخول فى تجربة رؤيا داخلية، بالمعنى الفلسفى أو الصوفى، وإلى تجسيدها فى النص بوصفه تجربة إنسانية كلية وشاملة، فإن انصاع التجربة بفضى، بالضرورة، إلى انصاع النص، دون أن يطابق كلا الانصاعين؛ حيث كلما اتسعت الرؤيا، على حد قول النفرى، ضاقت العبارة<sup>(١١)</sup>. وإذا بفضى انصاع التجربة إلى انصاع النص، فإن كلا الأمرين يهض على تمليحة لافتة فى مصادر تكوين القناع، فمثل هذه التجربة التى تسعى إلى التوفيق بين ما ينتهى وما لا ينتهى، وإلى وصل الزمان بالأبدية، واقتناص الأزمنة كلها فى برهة رؤيا كاشفة، هى وحدها التى تفتح الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للماضى به، على أنشأه، وتصله - إن كان متأعرا - بنموذجه الأصلي الموشل فى القدم، أو تبنى سلسلة تجلياته المتعددة بتمدد أسماءه - إن كان هو النموذج الأصلي الأقدم - حتى أقرب نجل له فى عصرنا، أو فى أقرب الأزمنة إلى عصرنا، بحيث يكون القناع هو التجلى اللانهائى، الموشل فى الماضى، والقائم فى الحاضر - واقما أو رؤيا - والمفتوح على مستقبل مفتوح لذلك النموذج الأصلي وتجربته اللامتناهية، وبحيث تبدى القصيدة نصا مكتوبا فوق ما لا ينتهى من النصوص.

ولعلنا نستطيع أن نتوقف الآن، وقبل تحليل القصيدة المختارة، كلمات سبارتكوس الأخيرة: «لأمل فتخل، عند محاولة لاستكشاف المداخل أو القنوات التى يمكن أن تصرف من خلالها أثار مغايرة كثيرة لتفاعل فى تكوين الأنا المغاير الرئيسى الذى يجماع به الشاعر، أو لتفاعل فى تجلية تحولات القناع نفسه إذ يدخل معها فى تجارب رؤيا داخلية تجمعه، أو توحد بها، وهو الأمر الذى يفسظهر فى حضور نصوص متعددة المجالات والحقول والسيقات المصرية، تصهر فى نسج - أو تبدى على سطح - القصيدة التى تتخلق هوية القناع فى سياق صيرورتها من حيث هى تجربة.

حين تهض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية متسعة وشاملة، وحين تكتب القصيدة التجربة نفسها لا أثرها، فإن طبيعة العلاقة بين قطبي هذه التجربة تفتح الباب واسعا أمام تمليحة المكونات التى تعود إلى كلا القطبين فى سياق تحولاتهما المستمرة التى تتمسك فى تحولات القناع وفى تجلياته الاسمية، أو الصورية المتعددة؛ ذلك لأن جدلية أنا الشاعر - أنا الأنا المغاير التى تتم فى إطار الرؤيا الداخلية هى، دائما ومن حيث الإمكان المجرد، جدلية مفتوحة على استدعاء أقطاب أخرى تنصهر فى مكونات أى منها، بوصفها قطبا رئيسيا، وعلى استدعاء نصوص تم امتصاصها فى عملية صوغ خصائص هوية أى منها، من حيث هى نص مكتوب فوق كثرة هائلة من النصوص. ولا ريب، هنا، أن جميع المداخل والقنوات المحتملة لانسراب الأنا المغاير، ولعبور النصوص، تعود إلى هذين القطبين اللذين يولدان، بتفاعلهما، تلك الجدلية المفتوحة التى تقضى إلى تحقق القصيدة بوصفها مجالا حويا تتخلق فيه هوية القناع.

ولأن الشاعر، بوصفه ذاتا مهددة، وأنا اجتماعية تبحث عن اكتسالمها، وعن تحقيقها الإنسانى الأسسى؛ هو المجال الحيوى الذى تدور فى أحماقه تجربة التماهى، أو الرؤيا الداخلية التى تنتج هويته العميقة، فيما هى تنتج القصيدة؛ فإن اختياريه هذا الأنا المغاير أو ذلك، وهذا النص المصدرى أو ذلك، وهو الاختيار القائم، بطبيعة الحال، على مهاد الثقافى، وعلى تجربته الحياتية، وعلى موقفه من شبكة متناقضات الواقع، وعلى طبيعة توجهاته الفكرية والشعرية، هو الشرارة الأولى التى قد تحزن، فى ضوء طبيعة الاختيار، طاقة تفجير هائلة، أو ضئيلة؛ وذلك لأن اختيار الشاعر لنموذج أعلى، أو لنمط أصلى، ليجهل اسماء لقناعه، ومحوها تدور حوله تجربة القصيدة، سيفضى - بما لهذا النموذج أو النمط من خصائص ومميزات، وبما ينطوى عليه من إمكانات فنية وطاقات رمزية - إلى بناء التجربة فوق كثرة من التجارب، وإلى نهوض النص فوق قناع بالغ الاتساع والعمق؛ لكونه يحتضن كثرة هائلة من النصوص، وإلى جعل القصيدة برجا شاهق العلو، يرفقه القناع فيما تمتد أسسه عابرة الأرض والزمان، صوب ما لا ينتهى من الطبقات. وكأنما القصيدة

أولهما: اتجاه صاعد يصل تجربة الحلاج - إن تصريحا أو تلميحاً - بتجارب التمرد والرفض، والصلب والقيامة، الكثيرة والمتعددة، التي وقعت بعد تجربته، أو في زمن إنشاع القصيدة ونشرها للمرة الأولى، أو في زمن قراءتها.

وثانفهما: اتجاه هابط يصل الحلاج بنموذجه الأصلي المروغل في القدم عبر المرور بتجلياته المتعاقبة زمنياً؛ وفق تسلسل يهبط من الأقرب إلى الأبعد، بالياً في سياق ذلك، كرنا أدنيا متكاملاً موسوماً بعنوان: الموت والانبعث، وعامراً بحركة أبطال تجربة إنسانية - كونية لا تنتهي.

وقد يختار الشاعر شخصية معاصرة له، أو قريبة عهد بزمه. فيتفاعل مع شاعر، أو مفكر، أو قائد سياسي، أو مع شخصية من الشخصيات التي واجهت المصير الذي ناضلت طيلة تجربتها من أجل أن تجيب الإنسان الوقوع فيه: السجن والتعذيب، أو الموت غدراً أو غيلة على يد سلطة شمولية طاغية، أو قوة إظلامية فاشية، أو ربة استعمار خارجي... إلخ؛ بحيث يمكن، والحال هذه، أن تأخذ القصيدة اتجاهها هابطاً يصل هذه الشخصية بنمطها الأصلي، ويحيلها، في ضوء هذه الصلة، إلى مجل من تجلياته اللاتناهية.

وقد يختار الشاعر أن يتماهى بالنمط الأصلي الأبعد، كأن يسمى قاعه باسم الإله الأبن: دموزي، فتأخذ القصيدة في تجليها النصي الواضح، أو في إثارتها الحيوية لتتوارث متعاقبة زمنياً، اتجاهها صاعداً يصل دموزي بأشباهه، وبآخر إنسان انحدر أن يجلي في تجربته الحياتية تجربة هذا الإله الخالص، الفادي، ابن الإنسان.

وبأيا كان اتجاه حركة القصيدة، والتجربة المروية فيها، أو التجارب التي تتبرها، فإنها إذ تتحقق بوصفها قصيدة قناع، وعلى النحو الذي أوضحناه، تستطيع أن تعبر عن التجربة الإنسانية في كليتها وشمولها، وأن توفق بين المتناهي واللامتناهي، وأن تقمص، في ضوء ذلك، عن رؤية عسيقة للإنسان والوجود.

إن تعددية أسماء النموذج الأعلى، أو النمط. الأصلي الواحد، وتشابه مجارب الشخصيات أو الكينونات التي تحمل

سطح ظاهر لكثرة من النصوص الباطنة القائمة في طبقاتها النجوة العميقة.

وقد تبدى القصيدة، في حالات معينة، أساساً أو قاعاً يقبع في أبعاد طبقات الأرض غوراً، وبخاصة حين يكون النموذج الأصلي الأقدم هو اسم القناع، وتكون تجربته مهيمنة على تجربة القصيدة، فيما تحتوي كل طبقة من الطبقات التي تصل سطح النص بقاعه العميق، تجلياً من التجليات النصية لذلك النمط الأصلي حتى نصل إلى أعلى البرج، حيث نلتقي بأقرب أسمائه إلثاء، أو باسمه المتجول في رحاب عصرنا، أو المتطلع إلى حضور فاعل فيه، وكأنما القصيدة، في هذه الحال، هي القاع الذي أفضت حفريات الشاعر إلى إظهاره وإضاعته، والذي فوقه تنبى كثرة من التجارب والنصوص التي يوحى بها أو يستدعيها. وسواء تحرك النص هابطاً من قمة البرج إلى أغواره البعيدة، أو صاعداً من أعماق أغواره إلى قمته، فإنه مرشح - في كل حال - إلى المرور بالأسماء المتعددة للنمط الأصلي، وإلى احتضانتها في نسجه على نحو ظاهر، أو إلى الإيحاء بغيابها فيه. كما أنه مرشح، في ضوء ذلك، إلى اقتحام مجالات مصلوبة مختلفة، وإلى فتح دفات كثيرة من الكتب، وإلى استدعاء كثرة من التجارب.

وكي نوضح مغزى أي من الحركتين: الصاعدة والهابطة، وكى نكشف عن دلالة الصورة الاستعارية التي تجسد أي منهما، فإننا نشير إلى إمكان أن يختار الشاعر التماهى بشخصية تاريخية كالحلاج، مثلاً، وهي شخصية بعدد، من حيث الحقبة التاريخية التي احتضنت تجربتها الواقعية، مسافة زمنية تروى على ألف عام، مما يعني أن القصيدة التي تنطق صوته، كقصيدة «عذاب الحلاج» لليباني، على سبيل المثال، تختار الانطلاق من طبقة تاريخية بعيدة عنا. غير أنها ليست موهلة في البعد، وهو الأمر الذي يفتح تجربة الحلاج - القناع على تجارب أخرى سابقة لتجربته أو لاحقة لها، تتجاوب معها أو توازيها، بحيث يمكن، والحال هذه، أن تأخذ التجربة المروية في القصيدة اتجاهين:

وإضافة لما سبق، فإن لتعددية الإحالات الموضوعية لشخصية واحدة دلالتها في الواقع الاجتماعي، وفي التاريخ - كأن تكون الشخصية التي اختارها الشاعر للتماهي بها، هي، في آن، شخصية شاعر، وفيلسوف، وفارس، وقائد سياسي، وعالم فلكي، ومتصوف... إلخ، أي شخصية موسوعية - أفرها المحتمل في تعددية مصادر تكوين القناع؛ وذلك لأن مثل هذه الشخصية متعددة التجارب، تحقق لنفسها حضوراً نصياً في سياقات مصيرية متعددة الحقل والجالات.

وفوق ذلك، فإن لتوجه الشاعر نحو خلق القصيدة - الأسطورة، كتجربة تتحرك فوق الزمان والمكان، وتحوّل تكوين القناع كوحدة للمتناقضات المتفاعلة داخل ذاته، كإله أسطوري، أثره البالغ في فتح النص على تعددية لافتة في مصادر بناة، وفي مصادر تكوين القناع الذي ينطلق ويتحرك في مجالاته، خلافاً للتجربة، محولاً لها، وتحولاً بتحوّلها، ومكتسباً في كل محطة من محطاتها هوية جديدة تنهض على أنقاض القديمة وتتجاوزها؛ فالشاعر، في محاولة كهذه، يستدعي شخصيات ورموزاً وتجارب من مصادر متعددة ومتباعدة، ويدخلها جميعاً في صلب نسج جديد، وفي إطار شبكة رمزية تدلّ على كونها في إطار بنية علاقات جديدة تؤسسها، وذلك على النحو الذي يتبدى معه الشاعر وهو يعمل خارج مصادر التي ينطلق منها، ويتبدى معه القصيدة، على عمق قاعها واتساعه، وكأنما هي، من كثرة مالها من منابع، قصيدة بلا منابع، أو كأنما هي القناع، وهي المنابع.

تلک، إذن، هي أهم المداخل والقنوات التي تفتح الآفاق واسعة أمام تعددية مصادر بناء القصائد، وتكوين الأتمة التي تخوض تجاربها وتنطقها. غير أن هذه التعددية لا يمكن أن تكون تلقائية، أو فيضاً يتحقق بمجرد اتصال الشاعر بمصدر أو بمطل أصلي واحد، أو بمجرد اتصال القارئ بالنص. فلكي تطور الشاعر مثل هذه التعددية، حضوراً في النص أو غياباً فيه، ينبغي أن تكون موجودة بالنسبة إليه، وجوداً بالقرّة أو بالفعل، أي حاضرة في ذهنه ومخيّلاته، أو غالبية في ذاكرته الثقافية، كامنة في أعماقه. وكى يتمكن القارئ من إدراك النص، وفهمه، والدخول في عوالمه الظاهرة والباطنة، ينبغي أن يتوافر على ثقافة واسعة تمكنه، وهو يقارب

هذه الأسماء، وانصهار خصائصها جميعاً في جوهر واحد، يعتبر، في ما نظن، الفئة الأهم التي تمر عبرها كثرة من الأسماء والتجارب والنصوص لتتفاعل، معاً، في صوغ قصيدة تنبئ على اختيار اسم واحد من بينها للقناع. ذلك أن أيّاً من هذه الأسماء سيكون مرشحاً لاستدعاء شبكة الرموز التي ينتمى إليها، كى يحركها على محور، موسماً مجال حركته ودلالته، بالدخول في مجالاتها، ومعاملة ذاته بها، وتشجيلة تحولات هويته في صورتها وأسمائها، ومن خلال غوض تجاربها.

ولا شك في أن تداخل النصوص المصيرية يعتبر، في حد ذاته، مدخلاً تلقائياً لاستدعاء النصوص الكثيرة التي انبث عنها النص الذي يعود إليه الشاعر ليستدعي منه اسم أثناء المغامر، (اسم قناعه)، وتجربته المربية فيه؛ فقد يلحظ الشاعر إلى أحد أناجيل العهد الجديد كى يستدعي منه المسيح، والجانب الذي يريد إضاعته من جوانب تجربته، فلا يكون ذلك افتتاحاً على العهد الجديد، أو على أحد أناجيله فحسب، بل يكون، من جهة أولى، افتتاحاً على النصوص الأسطورية والدينية التي تقبع في قاع الأنجيل، أو تقبع في نسجها، لكونها قد تناصت معها وهي تحوّل تجربة المسيح من الواقع إلى النص، ومن التاريخ إلى اللغة. ويكون، من جهة ثانية، افتتاحاً على النصوص الأخرى التي تختزنها الذاكرة الثقافية للشاعر، أو للقارئ، والتي تناصت، على امتداد مراحل تاريخية متعاقبة، مع العهد الجديد، ونهضت على توسيع الكون الأدبي، واللاهوتي، لتجربة المسيح، تكمّل ينطوي، ضمنياً، على توسيع تجربة نمطه الأصلي الأبعد، الإله - الابن - دموزي، أو تميز، وتجارب موازاته الكثيرة في الثقافات الإنسانية للتعدد؛ بحيث تری إلى القصيدة وهي تتحرك فوق طبقات متراكبة تنطوي كل واحدة منها على تجليات نصية متشابهة، وغير متطابقة، لشخصية جوهرية واحدة تواصلت حضوراً في حياة الإنسان، وفي تاريخه، أو وهي تحرك طبقات تراكب فوق سطحها، مشيرة إلى الواقع الذي تحوله القصيدة نفسها إلى نص تسرب في نسجه، وفي شبكة دلالاته، الموازيات الواقعية للقناع، الموجودة في الواقع، أو التي يتطلع إلى انبثاها فيه.

إن تعامل بعض المناهج مع النصوص الأدبية، بوصفها وثائق أو مكونات تنتج نصوصاً قديمة، يفضي إلى تشطية النص المدرس، عبر تحويله إلى قطع متناثرة، غير متصلة، بغية رد كل قطعة إلى مصدرها وأصلها، أو بغية إعادتها إلى مصدر محتمل، قد لا يكون بالضرورة نصاً مكتوباً، كالأوقع الميش، والتراث الشفاهي المتداول، وسيرة الكاتب، أو حالة من حالاته النفسية ... إلخ. ولارهب أن التصورات النظرية التي تنهض عليها هذه المناهج لا تتوخى، في التحليل الأخير، غير الإعلان عن «موت الخيال» وانتحار الفكر، وتأكيد مقولة أن «لا جديد، أبداً، تحت الشمس»، وأن العالم قد أجزم نفسه، وصاغ هويته، وأن ليس بمقدور الإنسان أن يبدع شيئاً جديداً يغير ما سبق إنجازه، وأن كل ما يستطيعه هو أن يسكن إلى عالم ثابت، وإلى نص سابق الإنجاز، يتأهب على التحويل والتحويل والتطوير والإضافة؛ لأنهما كمالان متكاملان، منفصلان على ذاتهما ومكتفيان بهما، يطمان ولا يتقصان، وليساً قائلين لأية زيادة.

ولسنا، في ضوء ما سبق، بحاجة إلى تفصيل القول بأن هذه التصورات والمناهج نفتشت على الحياة والإبداع والعالم، وتحويل الإنسان إلى مجرد مستهلك سالب للزمان، ولإبداعات أسلافه، نافية عنه إمكان الوجود الفاعل في الوجود، محيلة حياته إلى صقيع بارد لا يث في الكون عبر برودة الموت. إنها تصورات ومناهج تهدر جهد الإنسان الخلاق المبدع، فيما هي تهدر وقت التألق وجهده، إذ ترسله في متاهات البحث عن «سراقات مزعومة»، وتتركه لاهثاً وراء خطوات شاعر مبدع، بغية التقاط ما يؤهله لتأكيد موت الإبداع والصالح تهمة «الانتحال» صغرة مقيمة على صغر إبداعه.

إن الكلام «يفتح بعضه بعضاً»<sup>(١٣)</sup>، وتلك هي بالضبط العلاقة الممكنة بين النص الإبداعي الأصل، أي التأصل في الإبداع، والنصوص التي يستلهمها وينبني عليها، وسواء في ذلك أكفأت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية. إنها علاقة اتصال وتفصيل، حلم وبناء، امتصاص وتحويل، أي أنها علاقة تفاعل وحول، وليست بأية حال - طالما أن السياقات والعلاقات متغيرة - علاقة تختر من سلاله، أو علاقة فرع

نصاً مفرداً، من بناء كون أدبي شامع الأرجاء مترام الأطراف.

ولعل في حاجة الشاعر إلى الثقافة الواسعة ليدع النص الحدائي، وفي حاجة القارئ إلى مثل هذه الثقافة كي يفك مغالط ذلك النص، ويفهمه ويدرك عوالمه، ما يفصح عن واحدة من أبرز الغايات التي تتوخى القصيدة الحدائية، وفي إطارها قصيدة القناع، أن تصل إليها، وأن تحقق حضورها العميق، في خصائص هويتها، وفي سلوكها اليومي، وفي مجالات حياتنا بأسرها. وليس من اسم لتلك الغاية غير الإبداع، أن يبدع الشاعر النص الذي يتجاوز الكثرة الهائلة من النصوص التي ينبنى عليها، وأن يقرأ القارئ النص قراءة إبداعية في ضوء ثقافة واسعة، وعميقة، تمكنه من إدراك عالم النص في سمته وغناه، ومن إعادة بناء الكون الأدبي الذي ينتمي إليه؛ بحيث يبدع في اللحظة التي يقرأ فيها النص نصوصاً، ويحقق لنفسه قراءة إبداعية خلاقة تنأى به عن الثبات عند أنماط القراءة التقليدية، التي تخليه إلى مجرد مستهلك سالب للدلالة الظاهرة على سطح النص المقرء.

وقد يكون في إشارتنا إلى الإبداع، من حيث هو محور تتحرك عليه حركة الحنلة الشعرية، بل أية حنلة بإطلاق، كما قد يكون في كثير من الإشارات المضمنة في الفقرات السابقة، بصدد العلاقة بين القصيدة ومصادر ما ينفينا عن تسلط مزهد من الأضواء على المنظور الذي نرى من خلاله هذه العلاقة، والذي ينهض عليه تحليلنا لمصادر تسمية الأئمة وتكونها في القصائد موضع التحليل والدور. غير أنه يبدو مفيداً أن نلفت الانتباه إلى أن هذا المنظور القائم على رؤية لا تضحي بالإبداع من حيث هو أصلاً لإنتاج القصائد، سوف يمكننا من الابتعاد عن المناهج والتصورات التي اعتادت «الربط بين نتيجة غنية معينة وبين أصلها»<sup>(١٤)</sup>، والتي لا ترى في النصوص الإبداعية أية علاقات ممكنة تتعدى علاقتها بمصادر، مما أفضى إلى نفى الاستقلال والتمايز عن هذه النصوص، إذ نظر إليها باعتبارها توابيع لأصل قديم، أو باعتبارها إعادة نشر يقوم على انتقاء عناصر ومقطعات تعود إلى أصول قديمة.

لنص، نذهب إلى تحليل القصيدة المختارة بغية تعرف المصادر المتداخلة في بنائها، وفي تكوين القناع الذي ينطقها. فحين لا نبحت عن المصادر كي نمسك بالشاعر متلبسا بـ«السرقة» أو «الانتحال»، وإنما نبحت عنها، حضورا أو غيابا في النص، كي نتعرف الأساليب والطرائق التي يحقق عبرها الشاعر اتصاله بمصادره، وانفصاله عنها، استلهاه لها، وعمله خارجها، وكى نترك الأسباب التي تجعل الشاعر لصيقا بمصادره، عاجزا عن مغادرتها أو تجاوزها، وكى نتبين، في ضوء هذا، تلك التجليات المختلفة للقناع من حيث التكوين الفني، ومن حيث الوظائف التي تتأسس على هذا التكوين، وتستدعيه.

وإذا تنهض قراءتنا التحليلية للقصيدة المختارة، من بين ما تنهض عليه من فروض حاولنا إدراجها في ما تقدم، على فرض مؤده أن مصادر تسمية الأتقنة ليست هي الضرورة مصادر تكوينها، وبناء التجارب المروية في القصائد التي تنطقها. وتعمل مقتضيات تحويل هذا الفرض، والفروض الأخرى، إلى نتائج حالة، على تحديد الإطار الملائم لتحليل قصيدة القناع على مستويي البناء والتكوين، كمدخل ضروري لتحليلها على المستويات الأخرى. كما أن تحليل القصيدة انطلاقا من إدراجها ضمن إطار المصدر الذي استدعي منه اسم القناع الذي ينطقها، بشكل، في ما نحسب، قاعدة ملائمة لتعرف مدى اقتراب القناع من مصدر تسميته أو ابتعاده عنه، ولتعرف المصادر المتداخلة في تكوينه، ولقراءة ما يمكن أن ينطوي عليه العمل داخل مصدر واحد أو خارجها، وداخل مصادر متعددة، أو خارجها، من انتمكسات على نسج القصيدة، وعلى بناها الداخلية، وبنيتها الكلية، ومن مدلولات محتملة لهذه الانتمكسات، وللأساليب والطرائق التي تنتجها.

ونظرا لأن الصوت للمسموع في أي قصيدة، والضمير المهيمن عليها، هما المدخلان الأساسيان لتعرف هوية ناطقها، ولتعرف نوعها، باعتبار أن هذا التعرف ضروري لفهمها ولاقتناص دلالاتها؛ فإن هذا يؤهل الصوت والضمير لأن يكونا المحورين الأساسيين اللذين يدور عليهما أي تحليل نصي يتوخى اكتشاف منظور التشخيص، ومنطلقه، واتجاه

بأصل، أو نسخة باهتة لأصل سامع الضوء. وذلك لأن الشعر، والإبداع الأدبي والفني عموما هو «خلق يمارسه الشاعر، فيما يخلق مسافة بينه وبين التراث من جهة، وبينه وبين الواقع» من جهة ثانية<sup>(١٤)</sup>.

ولأن النصوص لا تنشأ بما ليس نصوصا، ولأن «كل ما يوجد دائما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص»<sup>(١٥)</sup>، فإن هذا لا يجعل النص الإبداعي ثوبا مرصعا، أو جسدا تتزج كل عضو من أعضائه من جسد آخر؛ بل إنه يحقق وجوده كمولود جديد يثرى عالم الإبداع، فقد تخلق في رحم الرقيا الإبداعية الخاصة بالمبدع، وسرى في نسج خلاياه نسخ أفكاره ومشاعره، ورؤيته للعالم، واكتسب ثياب طريقته الخاصة في التشكيل والتعبير، ما أهله لأن يشق لنفسه سبيلا خاصا في حقل الإبداع الذي ينتمى إليه، مبدعا ما كان كامنا في أعماق النصوص التي انتهى عليها، أو مورحا به، وذلك في الوقت الذي يث فيه، إفصاحا أو لإحاء، رؤية المبدع لتلك النصوص المفتوحة على ما لا ينتهي من القراءات والتأويلات، وللواقع الذي قرأه، ولؤلؤه كنص مفتوح.

وهكذا تكون القصيدة الجديدة، مثلها مثل الوليد الجديد، إنها؛

تولد ضمن نظام موجود من الكلمات، وهي تشبه بنية الشعر الذي تتصل به. والوليد الجديد هو مجتمعه؛ وقد تبدى ثانية من خلال الفرد، والقصيدة الجديدة هي، أيضا، تجسيد لمجتمعها الشرى فيها<sup>(١٦)</sup>.

إن الأين منشك بأبيه، ومتصل به. غير أنه في الوقت ذاته متميز عنه، له خصوصيته، وله هويته المكتسبة عبر تجربته الخاصة، وكذلك هو، دائما، كل نص إلهادي أصيل، وجديد.

وفي ضوء هذه الرؤية الإبداعية المفتوحة، التي تتوخى إدماج المصادر بمماريات إعادة الإنتاج والتأويل النخالي، وتحول دون الانقذات على التلويق الجمالي، والقراءة الإبداعية



بهما قصيدة القناع، وإنما يكشف الجدلية المولدة للنابع التورات الدرامية ممكنة الانتشار في مستوياتها جميعا، فيما هو يحدد الأطراف المتداخلة في احتمالات الإحالة، بوصفها أطرافا أساسية، ويكشف حقيقة أن قصيدة القناع تتميز، من هذه الوجهة، عن قصيدة الشخصية الشعرية المستقلة تماما عن الشاعر، في كونها قصيدة ذات مستويين متجانسين: ظاهري وباطني؛ أي ذات سطح وقاع، أو قناع ووجه، غير قابلين للتطابق التام، الذي تتميز به، من جهة أولى، قصيدة الشخصية الشعرية لكونها تنطلق من منظور موضوعي، وتنطلق درامي، يكفلان لها هذا التطابق بقصرهما الإحالة على صوت الشخصية الشعرية (الصوت الثالث)، وعلى أنها الغنائي المفارق للذات الشاعرة، أو الذي تتميز به، من جهة ثانية، قصيدة غنائية مسطحة من قصائد الأعراف الرومانتيكية، والتعبيرية الذاتية المباشرة؛ لكونها تنطلق من منظور ذاتي، وتنطلق غنائي، يكفلان لها بالتفاتها غياب الالتباس، والتطابق التام ما بين الصوت المسموع فيها وصوت الشاعر (الصوت الأول نادرا والثاني غالبا)، وما بين ضمير المتكلم المهيمن عليها وأنا الشاعر الغنائي، بمعناه السطحي والمباشر.

وإن كان لما سبق أن يعني شيئا، مع ملاحظة الاختلاف النوعي بين القصيدتين (قصيدة الشخصية الشعرية، القصيدة الغنائية المسطحة)؛ فإنما يعني أنهما لا تمثلان، على صعيد حركة إحالة الصوت المسموع، والضمير المهيمن، غير المستوى الظاهري؛ وذلك لأنه لا يوجد في كل حال، غير الوجه فحسب؛ ولأننا مهما أوفلنا في عمق مقترض، هنا أو هناك، لن نعر على وجه سواء. وليس لهذه الحقيقة إلا أن تكون حائلا دون القصيدتين وحارة للنابع المولدة للتورات الدرامية المميزة لقصيدة القناع؛ لأن كلا منهما قد ألفت، بطريقتها الخاصة، الجدلية المنتجة لهذه النماذج. وفي حين أوجلت قصيدة الشخصية الشعرية جدليات أخرى تنتج تورات درامية قد تشترك فيها مع قصيدة القناع، وقد تنفرد بها؛ فإن القصيدة الغنائية المسطحة تظل عاجزة عن فعل ذلك طالما ظلت على حالها، مكتفية بجسها، وبغلاتها، وبعرها المنفرد على أوتار صوت ملتئم، بلا رجوع، وبلا قرار.

حركته. فمثل هذا التحليل هو وحده الكفيل بتحديد هوية الذات الناطقة ونوع القصيدة؛ وذلك لأنه يرد بتأجيله على الصوت والضمير ليحدد الجهة التي تلعب إليها إحالتها، وليكشف، بالتالي، عن النوع الذي تنتمي القصيدة إليه. ولعلنا في غير حاجة إلى توضيح أن نتائج مثل هذا التحليل تتكشف في اكتشاف البؤرة الشخصية التي يؤسسها النوع لتعطي للقصيدة خصائصه، ويميزاته الفارقة، ولتسم جسدتها بحيمه.

ولأن الجنس الدرامي الغنائي ينطلق من أولوية الدرامية والموضوعية، متطلعا ومنظورا، على الغنائية الذاتية، محيطا واتجاها حركة، ولأنه لا يسند الغنائية، أو التعبير المباشر، أو غير المباشر، عن الذات، للشاعر، بل إلى الشخصية الشعرية المستقلة تماما عنه؛ فإن هذا يفسر حقيقة أن الصوت المسموع في قصيدة الشخصية الشعرية التي ليست قناعا للشاعر، وضمير المتكلم المهيمن عليها، لا يميلان إطلاقا، إلى الذات الشاعرة، وإنما يميلان فقط، ودون أي التباس، إلى الشخصية الشعرية الدرامية الغنائية الفارقة تماما للشاعر. وتلك هي الحال التي تنطبق - على سبيل التمثيل - على «الخبر» صوتا وهوية، في قصيدة «الخبر» للسياح، والتي لا تنطبق، بالدرجة ذاتها، على «المسيح بعد الصلب»؛ حيث تظل الإحالة في هذه القصيدة، وعلى غرار جميع قصائد القناع، موسومة بدرجة من درجات الالتباس الناجم عن انتمائها إلى الجنس الغنائي الدرامي الذي يظل أقرب إلى الغنائية منه إلى الدرامية التي يتوجه إليها، والذي لا يصل، أبدا، إلى موضوعية غير ملتزمة بتطابق الموضوعية التي تتميز بها الشخصية في قصيدة الشخصية الشعرية؛ لأن منظوره ومنطلقه غنائيان أصلا، ولأن مبدأ الشئ نفسه لا يقتضي ذلك، ولا يكفل.

واستنادا إلى حقيقة أن انتماء قصيدة القناع إلى الجنس الغنائي الدرامي يتأسس على طبيعة حضور وغياب كل من أنا الشاعر، وأنا الشخصية أو الكينونة التي يتخذ منها أنا مغايرا، في القناع، وفي القصيدة؛ أي على تجربة الزها الداخلية المؤسسة لتكوين القناع، ولبناء القصيدة؛ فإن ذلك لا يفسر فحسب مسألة التباس إحالة الصوت والضمير اللتين تتميز

التجارب الطردية، والعكسي، بين جميع مستويات القصيدة، لا يتكفل بتفكيك الناقد من اكتشاف القوانين والآليات الحاكمة لتكون القناع ولبناء النص، فحسب؛ وإنما يتكفل، في تواضع متصل، بتوفير المعطيات الكافية لتحديد الانتماء النوعي للقصيدة، ولكشف انعكاساته الممكنة على الشكل الذي تتلبسه. وليس ذلك لأن كلا الأمرين ضروري لتأسيس قراءة إنتاجية لا تغفل نوع القصيدة، ولا شكلها، ولا أسلوب التشخيص الذي تعتمد، ولا المبدأ الذي تتأسس عليه؛ وإنما أيضا لأنها يوران، إذ يلتصقان أفق هذه القراءة، للمعطيات الكافية لجعل التحليل النصي يحكم على القصيدة من حيث قدرتها، أو عدم قدرتها، على إشباع الدوافع التي استدعت ظهورها بوصفها قصيدة قناع تنتمي، من حيث المبدأ، إلى الحذالة الشعرية، وتنهض بإيجاز التجاوزات التي أرادت هذه الحذالة تبرير وجودها بإيجازها، أو تأسيس حداثتها عليها. وإذا بتغلب الناقد عن الأحكام المعيارية الخارجية، ويعطى التحليل النصي للمؤسس على منظور نقدي، وإجراءات تحليلية تنبع من القصيدة، فرصة النطق بالحكم؛ فإنما هو، في الحقيقة، يعطى هذه الفرصة للقصيدة؛ ذلك لأن الحكم يظهر وكأنما هو حكم تطلقه على نفسها، لأنها تتضمنه؛ ولأن مهمة الناقد، من هذه الوجهة، قد تركزت على اكتشافه، والكشف عنه.

وإذا بنينا لأية قراءة إنتاجية لأي نص أن تنهض نفسها على القانون الذي يحكم بناء هذا النص، فإن نأسس قصيدة القناع على ديالكتيكي تمام وتناس متجاوبين بوجوب إنهاء أية قراءة نصية إنتاجية لهذه القصيدة على مواكبة مستمرة لصيرورة النص - التجربة. وذلك من خلال تعقب وتحليل حركة مؤشر بناء النص، الذي هو، في الوقت ذاته، مؤشر تكوين القناع الذي ينظمه، ونطقه، ويخوض التجربة المروية فيه؛ بحيث تتكشف من خلال هذه القراءة السياقية - الرأسية، حركة ديالكتيكي التناس المواكبة حركة ديالكتيكي التماهي. ذلك أن الحركة الأولى هي التجلي النصي الظاهر للحركة الثانية التي تقع في إطار تجربة رؤيا داخلية بتفاعل فيها أنا الشاعر بأنا مغاير، أو بأكثر من أنا مغاير، هو، أو هم جميعا، القطب الموضوعي في تكوين القناع. وذلك بالمنى

إن أية مقارنة نقدية لا تجعل من تحليل العلاقة بين ظاهر قصيدة القناع، وباطنها، محورا رئيسيا تركز عليه، وتطلق منه في حركة وثابة تتوخى اكتشاف الأبعاد والانعكاسات المختلفة لهذه العلاقة، لن تكون مقارنة فقيرة تفقد المنظور النقدي الكفيل بإضاءة القصيدة، والإجراءات التحليلية التابعة من خصوصيتها فحسب؛ وإنما ستكون مسكونة، منذ البدء، بإغفالين أساسيين يهدمان صلاحيتها؛ إذ يفرضان بها إلى تعميم القصيدة عوضا عن إضاءتها، وإلى المعجز عن التمرکز في مفاصل استنتاجاتها. وليس ذلك لأنها تطل عليها من منظور لا ينبع من طبيعتها، أو لأنها تتعامل معها وفق معايير تنافي النوع الشعري الذي تنتمي إليه؛ بل لأن عدم صلاحية المنظور، وتنافي المعايير، ليسا إلا انعكاسا مباشرا لغياب الوعي بالطبيعة النوعية للقصيدة، ولإغفال مبدأ التقنع الذي تتأسس عليه.

واستنادا إلى ذلك، فإن تأسيس أية مقارنة نقدية، أو أية قراءة نصية، للقصيدة القناع، على التحليل متعدد المستويات والأبعاد للعلاقة ما بين ظاهرها وباطنها، سطوحها وقاعها، أو ما بين وجه القناع الذي يخوض تجربتها وينطقها، ووجهي الشاعر والأنا المغاير، ليس مجرد خيار نقدي يمكن الأخذ به أو تركه؛ وإنما هو، في ما نحسب، ضرورة يوجب الأخذ بها إذا ما كنا من جهة أولى، جادين في اعتقادنا أن القصيدة، أية قصيدة، توارى مغايرتها فيما هي تبث إشارات تدعونا إلى العثور عليها، وتلدنا على مسارب الوصول. وإذا ما كنا، من جهة ثانية، ندرك الأهمية القصوى، والنتائج الثرية، لمواكبة منهج التحليل النصي، وإجراءاته، مع الطبيعة النوعية للقصيدة، ومع المبدأ الذي تتأسس عليه، ومع أسلوب التشخيص الذي تعتمد في بناء النص، وتكوين القناع.

ولأن مبدأ التقنع، والنوع الغنائي الدرامي الذي تنتمي إليه قصيدة القناع، وأسلوب التشخيص الذي تعتمد، هي جميعا ذات طبيعة جدلية؛ فإن ذلك يقسم، إذا ما أدركناه، التجاوزات الطردية، والعكسية، ما بين ابتعاد قاع القصيدة عن سطوحها، أو اقترابه منه، على أي مستوى من المستويات، وما بين المزايا الفنية، أو العيوب التي تحوزها القصيدة. وهو الأمر الذي يعني أن إنهاء المقاربة النقدية على تحليل علاقات

واستنادا إلى الإمكانيات التي تتيحها القراءة السياقية - الرأسية التي أوضحنا معالمها الرئيسية، متوخين أن تكشف القراءة التحليلية للقصيدة المختارة عن ألياتها، وعن الإمكانيات الواسعة التي تتيحها لتوظيف إجراءات منهجية متعددة تستدعيها النصوص نفسها، فإننا نستطيع أن نتعرف - في مجرى تحليل نصي متعدد المستويات - العلاقات المتشابكة ما بين دوافع التفتح والوظائف التي يؤديها القناع في القصيدة، وما بين ديالكتيكي التناس والتماهي، وما بين القصيدة والعناصر المتفاعلة في تسجيها النصي، وما بين الشاعر وأناة المغامر، وما بين القناع والرموز، والدوات الأخرى الحاضرة في النص - التجربة - أي بليجازه ما بين البنى الثلاث التي تتشابك في بنية كلية ملتزمة بتجسد تجليا فنيا متميزا من التجليات الفنية المحتملة لقصيدة قناع مؤسسة ومبنية، أو التي تتفكك عرى لحمتها؛ فقبجي القصيدة في دائرة التسطيح، والتقريرة والمفارقة، والغائية الذاتية، والرومانتيكية الفجة التي حاولت أن تتجاوزها، دون أن تقدر على إنجاز ذلك.

وسيمكننا هذا المنهج القرأى الذي يعتمد التفكيك وإعادة التكوين في تلازم مستمر يواكب حركة مستمرة في مسارات النص الأفقية والرأسية، من قراءة العلاقات التفاعلية ما بين البنى الثلاث، في هذه القصيدة أو تلك، وسيمكننا بالتالي، من اكتشاف تجليات مختلفة لقصيدة القناع.

واستنادا إلى فرضية أن ديالكتيكي التماهي والتناس هما القانونان المؤسسان لقصيدة القناع، وأن هذين القانونين ليسا إلا وجهين لجنب واحد، وجه باطن متخف، ووجه ظاهر متجمل، فإن هذا يولد فرضية أننا لا نستطيع أن نتعرف الوظائف التي يؤديها القناع في القصيدة، بمعزل عن تعرف النصوص المصدرية المتفاعلة في بناء النص وتكوين القناع. وهو الأمر الذي يضي أننا لا يمكن أن نتعرف وظائف القناع المنبثقة من تشكل البنى الثلاث، إلا في مجرى اكتشاف علاقات التناس، وطبيعة العلاقات القائمة ما بين القصيدة - التجربة، والنصوص المصدرية التي تنهض على التناس معها، فيما ينهض القناع على التفاعل المستمر ما بين الشاعر، من جهة، وتجارب وهويات الشخصيات التي تجسدها تلك

الذي يجعل من ديالكتيك التماهي مؤسسا خفيا لديالكتيك التناس، بينما يكون ديالكتيك التناس تجليا نصيا لهذا المؤس.

وإذا تفتح القراءة السياقية - الرأسية، أوسع الأفق أمام تعرف النصوص المتداخلة في بناء القصيدة، وإدراك طبيعة العلاقات القائمة ما بين القصيدة والنصوص المصدرية التي تنهض عليها؛ فإنها تفتح، في الوقت ذاته، أوسع الإمكانيات لتعرف طبيعة العلاقة القائمة ما بين أنا الشاعر وأنا المغامر؛ صونا ولغة وتجربة وهوية، وإدراك حركة التفاعل ما بين القناع الناتج عن الحركة السابقة، والمستمز في التكون بفعل استمرارها، وما بين أنات مغامرة، وأنماط أسلمية أخرى، يفتح القناع على تجاربها، ويمتص جوهر هوياتها.

وفي ضوء تعرف حركتي التناس والتماهي، وفي سياق تحليلهما، وإدراك العلاقات القائمة بينهما، تتكشف النصوص المصدرية الكامنة في قاع القصيدة، والمتفاعلة فيه، والمتداخلة في تسجيها النصي، وتتكشف، بتكسيفها، وبنام الشبكات الدلالية الناتجة عن تداخلها وتفاعلها، الأناث المغامرة - الشخصيات والكيانات والرموز والأنماط الأصلية... إلخ، التي يفتح الشاعر على التفاعل متعدد المستويات معها، لتكوين الأنا المغامر، أو التي يفتح القناع نفسه، بعد انبثاقه، ليتفاعل مع تجاربها، وليجتاز بعض خصائصها ومكوناتها، موسعا ومعقدا، تجربته وهويته.

وتتكشف أليات اشتغال ديالكتيكي التناس والتماهي، تتكشف الطريقة، أو الطرائق، الحاكمة حركة مؤشر بناء النص وتكوين القناع، وهو الأمر الذي يقضي إلى إدراك الأليات الحاكمة للبنى الثلاث، الموضوعية والرمزية والرامية، وإلى اكتشاف العلاقات الداخلية لمكونات كل بنية منها، والعلاقات القائمة بينها جميعا؛ بحيث يقود هذا إلى اكتشاف البنية الكلية العميقة للقصيدة، وللقناع، في أن، وإلى قراءة دلالاتها دون اجتراء على النصوص بتجزئتها إلى ثلاث بنى منفصلة؛ وذلك لأن العلاقات التفاعلية المستمرة ما بين هذه البنى الثلاث التي لا يمكن أن توجد أي منها وجودا فاعليا مؤثرا، بمعزل عن الأخرى، هي التي تكون البنية الكلية العميقة للقصيدة، والبنية العميقة للقناع.

المؤلف الفعلي للكلمات سبارتاكوس التي يحضرنا العنوان للإصغاء إليها، دون أن يحدد هوية الصوت الذي ستأتي محمولة عليه. وما بين إغلاق هذا الإمكان وفتحه، وفي المسافة التي تصل الشاعر بسبارتاكوس وتفصلهما، وفي حركة إبعاد الأول وإظهار الثاني، وفي تركيز العنوان على الرسالة: الكلمات - القصيدة، وعلى المرسل المحتمل: سبارتاكوس، مؤشرات توحى بأننا إزاء قصيدة تتوافر على البنى الثلاث: الموضوعية، والدرامية، والرمزية، فنتبهد عن أن تكون محمولة على صوت الشاعر، أو دائرة على محوره، وتنطوي على إمكان أن تكون قصيدة شخصية شعرية، أو قصيدة قناع، يكون سبارتاكوس، في كل حال، هو محورها الرئيسي، رمزها المحوري، خائض تجزئتها، وصاحب الكلمات المنطوقة فيها.

تضئ جديلة الحضور والغياب، التي تحكم علاقة سبارتاكوس - الشاعر بالقصيدة، حضور الأول، وتنبئ الثاني، دون أن تلغي حضوره المرواغ في أصقاع الأول، فتؤسس القاعدة الموضوعية التي تعطي القصيدة استقلالها عن الشاعر، وفتح، عبر اعتماد أسلوب لتخص مزجي: غنائي درامي، أو درامي غنائي، إمكان إنتاج البينيتين: الدرامية والرمزية. ويؤدي إسناد الكلمات لسبارتاكوس، وهو الإسناد الذي يؤسس فعليا، موضوعية القصيدة، إلى إنتاج مفارقة لافتة تتأني من حقيقة أن كتب التاريخ، والنصوص المصدرة القديمة ذات الصلة، لم تحمل إلينا كلمات قالها سبارتاكوس التاريخي مباشرة، أو نقلت عنه على ألسنة رواة ومؤرخين؛ بحيث يمكن للشاعر أن يستدعيها، أو يبنى قصيدته على الحوار معها؛ فليس في المصادر القديمة حضور نصي فقلي لثورة المعبود وقائدها، وإنما لهما حضور هامشي سطحي يكاد يشارف حدود الغياب<sup>(١٨)</sup>، وهو الأمر الذي يلقي افتراض أن تكون هذه المصادر التي استدعي منها اسم سبارتاكوس حاضرة، حضورا جوهريا، في بناء النص - الكلمات، وفي تكوين تجرئة، وهوية، مبدعه المضمّن، وسواء في ذلك أكان شخصية شعرية مستقلة تماما عن الشاعر، أم كان قناعا للداه العميقة. وباستعداد هذا القرض، ودون إغفال انطواء المصادر القديمة على بلرة صغيرة قابلة للانفراس في تربة الخيال

النصوص من جهة ثانية. ومن هنا، فإن القراءة النصية للقصيدة المختارة ستحاول اكتشاف مصادر تكوين القناع وتخليها، وبناء النص بحيث تناس هذه القراءة على تعقب، وتحليل، حركة مؤشر البناء والتكوين؛ لإدراك آليات اشتغال ديكالكيكي التماهي والتناس، وطرائق إنتاج البنى الثلاث، في مجرى بناء النص، وتكوين القناع.

## قراءة في قصيدة

### قناع المتمرّد

### كلمات سبارتاكوس الأخيرة

تتكون البنية اللفظية - النحوية للعنوان: «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»<sup>(١٧)</sup> من ثلاثة أسماء: مضاف، ومضاف إليه، وصفة، على التوالي. ولا تشكل هذه البنية جملة مفيدة إلا في ضوء العلاقة التي تنسجها مع القصيدة التي هي عنوان لها، وعلى اعتبار أن هذا العنوان يحمل عبرا لمبتدأ محلو هو اسم الإشارة: «هذه» الذي يشير إلى القصيدة، أو على اعتبار أن العنوان مبتدأ لغير سيأتي، هو: القصيدة.

وإذا تفضى صيغة الإضافة: «كلمات سبارتاكوس» إلى جعل القصيدة دليلا للكلمات، وإلى إسناد الكلمات إلى الشخصية التاريخية: سبارتاكوس، قائد إحدى ثورات المبيد في الأزمنة الرومانية القديمة، فإن الصفة: «الأخيرة» تضيف على الكلمات دلالة الحسم والقطع، فهي كلمات نهائية، أخيرة، لا يملك صاحبها، لسبب أو لآخر، أن يملأها أو يغيرها، أو يضيف إليها، أو يتراجع عنها. وهي كلمات حاسمة قاطعة، إما لأنها تحمل وجهة نظر شخصية متينة غير مطالبة بتقديم برهان أو دليل عليها؛ لأنها تناج تجرئها المعاصرة، وخلاصة رؤيتها للثأل والمالم، تلك الحكومة بمنظورها الاستثنائي الخاص، وتجرئتها المتصورة. ولما لأنها حقيقة مطلقة تكرر تأكيدها على امتداد أزمنة التاريخ.

وهكذا يخلق العنوان إمكان إسناد الكلمات - القصيدة إلى الشاعر أمل دنقل، غير أن المصاحبات النصية، أو النص الموازي، تفسح هذا الإمكان، إذ تخبرنا أن أمل دنقل هو

الذي أنتجت في ظل شروطه الخاصة، فيما هي تقول تجربة قديمة - مبتكرة، ترتبط بشخصية تاريخية بفصلنا عنها ما يقرب من ألفي عام؛ فليس اختيار الشاعر سبارتاكوس - الرمز، ليكون شخصية شعرية، أو قناعاً، تدور القصيدة على محور، مجرد اختيار ذاتي معزول، أو مشروط برغبة خاصة، وإنما هو، في توافيق متصل، اختيار محكوم بملاقة الشاعر بالواقع الذي يعيشه، ويعانيه، وبالرؤية التي تخافه عن ذاته، وعنه، وبالشعر الذي هو مجاله التعبيري الخاص، والذي يتطلع إلى إرثه وتجديده، مثلما هو مشروط بالجمهور الذي تختصه البهرة التاريخية، أو الشرارة التي تفصح أن ابتكار تجربة سبارتاكوس القديم، عبر الإطلال على الواقع الذي عاشه وعاناه، وتمرد عليه.

ولعل في ما سبق، وفي المحاولات الدلالية - الرمزية لهذا الاسم - الرمز، ما يؤكد تداعيل الدوافع الكامنة وراء اختيار الشاعر سبارتاكوس ليكون محوراً لقصيدة يفتح حضوره فيها إمكانات واسعة لإيجاز وظائق، وأهداف، متشعبة، ومتعددة الأبعاد والمستويات؛ فليس لسبارتاكوس أن يكون قابلاً لتجسيد نزعة ذاتية معزولة، ومغلقة على ذاتها؛ ذلك لأن أصمق ما يشهده ثورة الدلالات الكامنة فيه، يمتثل في انفتاحه على الآخر الشبيه، وصراعه مع الآخر النقيض، وإدراكه العميق لتناقضات الواقع، ورفضه له، وتمرده عليه، انطلاقاً من رؤية طوباوية تضع الخلل الأعلى القابل للتحقق في مواجهة الواقع القائم، أو تضع الفردوس في مقابل الجحيم، والحياة الحرة في مقابل الوجود الموحل.

وعلى الرغم من أن العنوان لا ينطوي على ما يحدد، بدقة وحسم، هوية صاحب الصوت الذي سينطق القصيدة، والذي سيحمل إلينا كلمات سبارتاكوس، فإن نهوضه بمطابقة القصيدة بهذه الكلمات، يضع احتمال أن يكون الإنسان المتمرد: سبارتاكوس، قناعاً للشاعر أمل دنقل، في مقدمة الاحتمالات للممكنة، ومن بينها، بالطبع، احتمال أن يكون شخصية شعرية مستقلة تماماً عن الشاعر. وعلى ذلك، فإن تعرف طبيعة حضور سبارتاكوس، في قصيدة تقول كلماته، يظل مرهوناً بتعرف هوية الصوت الذي تتحمل عليه هذه الكلمات، والذي يخوض تجربة القصيدة وينطلقها، وهو

الخلاق، تظهر فرضية أن يلعب مؤشر البناء والتكوين إلى استلزام النصوص الإبداعية المعاصرة التي أصطلت سبارتاكوس، وثورات المبيد، حضوراً نصياً رشح وجودهما في الحياة والتاريخ، فيما هو يعمل - أي المؤشر - على بناء تجربة جديدة - قديمة، لسبارتاكوس قديم - جديد، تنبع من قراءة الشاعر وتأويله الخاص للبهرة التاريخية القديمة، التي غرسها في تربة الواقع المعاصر الذي انطلق منه ليستجلبه في مرايا الماضي، فيما هو يستجلب الماضي، ويؤوله، ويقتصر رؤيته له، في مرايا هذا الواقع، وأصلاً الماضي بالحاضر، وفتحاً كليهما على الأزمنة.

يحدد العنوان انتماء القصيدة: «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» إلى العالم الأدبي السبارتاكوسي الذي ينهض على بهرة تاريخية صغيرة أعيد غرسها في تربة الواقع المعاصر منذ مطلع القرن العشرين؛ قرن الأهمية وثورات التحرر التي تبت سبارتاكوس وأشباهه، والإيديولوجيات والإبداعات الأدبية، والفنية، التي عملت، بقوة لافتة، على «أسطرته» من وجهات نظر متباينة، ومنظورات متفارقة.

يقود إدراكنا لما تقدم إلى توليد فرضية مؤدعاً أن القصيدة التي نقارنها ليست نتاجاً لغرس البهرة التاريخية في تربة واقع يلهب برؤية الشاعر، وخياله الخلاق، فحسب، وإنما هي نتاج غرس محيط بالأجواء الناتجة من هزوسات هذه البهرة في أراضٍ مختلفة، وفي أعنية مبدعين آخرين، خاصة الكاتب الروائي هارولد فاست Howard Fast، مبدع الرواية الشهيرة (Spartacus) التي ترجمت ونشرت<sup>(١٩)</sup> في مصر قبل كتابة الشاعر القصيدة، وهي الرواية التي حولت إلى فيلم سينمائي تكرر عرضه قبل صدور ترجمتها، وبعد.

وإذا نجد، في ضوء هذه الفرضية، أن القصيدة تدع تجربة سبارتاكوسية تنشق لنفسها سياقاً خاصاً في إطار السياق العام للعالم الأدبي السبارتاكوسي، فإننا نفترض، في ظل غياب حضور نصي متميز لسبارتاكوس القديم، أنها لا تعيد إنتاج تجربة قديمة، وإنما تدع تجربة قديمة - جديدة، ستكون محملة بأثار وعلامات تدل على انتمائها إلى الشاعر الذي أبدعها، وإلى الحقبة الزمنية التي استحدثها، وإلى الواقع

هى القصيدة ذات البناء المتناحي، الذى يقضى إلى تركيب جديد يوالف بين عناصر ومكونات متباينة، وتعرفه من خلال اكتشاف العلاقات الداخلية القائمة بين هذه العناصر والمكونات، أى من خلال تعرف البنى الجزئية العميقة لكل سطر شعري، ومتتالية، ومقطع، واكتشاف العلاقات الداخلية القائمة بينها جميعاً، التى تؤسس البنية الكلية العميقة للقصيدة بأسرها، بوصفها وحدة متشعبة، وكيونة موضوعية لها استقلالها عن الشاعر، لكونها كلمات مسندة إلى سبارتاكوس، وسواء فى ذلك أكان شخصية شعرية، أم قناعاً.

ونظراً لأن للزج هو التقنية المعتمدة فى جميع المقاطع، فإن فى ذلك تأكيداً لوعي الشاعر بمبدأ التناس، باعتباره مبدأ جوهرياً فى الإبداع، وفى الشعر الحداثى بخاصة؛ بحيث يمكن أن نفترض أن غياب الحضور النصى لسبارتاكوس، لاسيما فى المصادر التاريخية القديمة، قد دفع الشاعر إلى توظيف هذا المبدأ، عن قصد وعمد، بغية بناء تجربة هذا الإنسان المتحدر على نحو ما يرى إليها، ويقصد الإسهام فى تأسيس، وتوسيع، مدارات العالم الأدبى السبارتاكوسى، وتعميق حضور سبارتاكوس فى الأرملة، وذلك بإبداع نص يرسخ حضوره فى قديم الثقافة العربية، وجلبها، وفى الثقافة الإنسانية التى تحتضن تفاعل الثقافات والإبداعات.

ويمكننا، بناء على ذلك، أن نتوقع اعتماد مؤشر البناء والتكوين من محور المؤسس على علاقة الشاعر بنصوص مصدرية تجسد تجربة سبارتاكوس التاريخى - المبتدع، تجسيدا مباشراً، ليلهب بعيداً نحو اختراق نصوص أخرى، عديدة ومتباينة، فيتمسك منها عناصر ومكونات وكلمات يصورها فى يوتقة بناء تجربة سبارتاكوس القديم - الجديد، ويلهبها بخيال شاعر خلاق يكوّن، ويصوغ هويته، ويترك كلماته الأخيرة التى تقول تجربته، أو تكفى حكمتها المستخلصة، فيما هى تحمل الإيحاء بقيمة عالية، وبجهر رؤيته لذاته، وللعالَم؛

للجد للشيطان معبود الرياح

من قال "لا" فى وجه من قالوا "نعم"

من علم الإنسان تعزيق العدم

من قال "لا" فلم يمت

وظل روحاً أبدية الألم. (ص ٧٢)

الأمر الذى لا يمكن إدراره إلا بمقاربة القصيدة، لتحليل حركة إحالة الضمير المهيمن عليها، ولتعرف طبيعة حضور كل من سبارتاكوس، والشاعر، فيها، وصلة أى منهما بالصوت الذى ينطقها، وذلك فى ضوء الإيحاءات التى يعكسها العنوان عليها، أو التى تمكسها هى عليه، لتمثل إيحاءاته، ولتعيد توجيهها، أو لتستخفها.

ما إن نغادر العنوان الرئيسى، وندخل القصيدة محملين بإيحاءاته، حتى نواجه عنواناً فرعياً يسم مطلعها: «مزج أول» (ص ٧٣) فتدرك أن المطلع، أو المقطع الأول، المكون من متتالية شعرية واحدة، يقوم على تركيب مزجى يعتمد تقنية مونتاجية Montage تمازج بين عناصر ومكونات مختلفة، فتغير طبيعتها، لتتشى تركيباً جديداً يتجاوزها جميعاً؛ لأنه ينتج عن تفاعلها، وليس عن اجتماعها فى تجاور مكبوح عن التفاعل. ولعل فى هذا العنوان ما يوحى، دون جزم أو تأكيد، باحتمال أن تكون مشاهدة الشاعر الشرط السيمائى المؤسس على رواية هارود فاست، هى التى أوحى إليه بفكرة القصيدة، أو كانت على أقل تقدير، حافظاً قاده إلى تعرف تجربة سبارتاكوس فى مظاهرها المحتملة، ومن بينها، بالطبع، النصوص التاريخية والإبداعية، التى تتناول التاريخ الرومانى القديم، أو التى تجسد حضوراً نصياً لإبداع سبارتاكوس التاريخى؛ بحيث أدى هذا التعرف، متضافراً مع عوامل أخرى، إلى توليد فكرة مطابقة القصيدة بكلمات يفترض أن قائلها هو سبارتاكوس؛ الإنسان المتحدر الذى تدور القصيدة على محوره، وذلك على نحو ما تدور الرواية، والشرط السيمائى.

وإضافة إلى ما تقدم، فإن عنوان المقطع الأول يؤسس حتمية أن تحمل المقاطع الأخرى العنوان نفسه مع تبين الصفة التسلسلية، بحيث تكون إزاء أمزاج متوالية: مزج أول، ثان، ثالث، رابع، وهو الأمر الذى يوحد التقنية المعتمدة فى جميع المقاطع، ويشير إلى أن كل مقطع يشكل حركة، أو صورة مشهدة متسعة، مستقلة بذاتها، متصلة بغيرها، ومتداخلة معه، وكأنها المقاطع - الحركات والمشاهد، هى مرآيا متعاقبة، أو متداخلة، تتبادل الانعكاسات المتوازنة، أو القبلية والارتجاعية، لتصوغ حركة كبرى، أو صورة كلية،

مسكون بكثرة لا تنتهي من الأصوات الراضة المتعردة، في الماضي، وفي الحاضر، وفي المستقبل. وهو الأمر الذي يعنى دراسة الصوت، ويرتفع بها إلى أعلى النرى، وذلك على النحو الذي يجعل من لتخلل الأصوات، والتشابه في صوت كوني واحد، معادلا للإعلانية الحاصمة التي تحيط بشبكة الدلالات التي تحملها كلمات المطلع. مثلما يجعل من التوتر الدرامي الداخلي لهذا الصوت المستند بامتداد الأزمنة، والمسكون بأصوات كثيرة لا تنتهي من ذوات إنسانية تتكشف تجاربها، ومضامرها، في حكمة واحدة، وخلاصة أخيرة، معادلا دراسيا صوتيا للتوتر الدرامي الدلالي، الفكري والشعوري، الذي تنطوي عليه هذه الخلاصة وهي تؤكد أن انخراط الروح في «أهلية الألم»، هو الشرط الحاكم للوجود.

وقد نذهب، في ضوء انعكاسات العنوان الرئيسي، إلى افتراض أن صوت سبارتاكوس ينطق المزج الأول، وأن هذا المزج ليس إلا تطويلا يرفعه باسم الشيطان، وإليه، كأنما هو دياجعة تفتح الكلام، أو حكمة مكشفة سيأتي شرحها، وتوضح مناهمها، وبها التجربة التي أتتجتها. ولكن هذا الفرض - المركب، الذي توصله مؤشرات نصية تقدمها الأمزاج الثلاثة الأخرى، حيث تؤكد - كما سنرى - أن سبارتاكوس هو ناطق القصيدة - الكلمات الأخيرة المنسوبة إليه - لا يفضي إلى إلغاء الفروض الأخرى، بل يجعل على إدماجها، حيث يمتص صوت سبارتاكوس جميع الأصوات ويوحدها في صوته، فيكون الصوت الكلي الجامع للكثرة الهائلة من الأصوات المائدة للذوات إنسانية رفضت واقعها، في الماضي، وتمرت عليه بحثا عن حريتها، وعن وجودها الإنساني الحقيقي، وترفض واقعها الحاضر، وتتمرد عليه، وسيكون لها الشأن نفسه مع المستقبل الذي سيصير حاضرا بتوجب التمرد عليه بنية توسيع مدارات الحرية الإنسانية، والصعود بالإنسان إلى أعلى فري الوجود الفاعل في الحياة؛ ذلك لأن «الحرية هي المستقبل»<sup>(٢٠)</sup>، ولأن «الحق مرتبط بحقيقتها، والجمال نتيجة لتحقيقها»<sup>(٢١)</sup>، ولأن «الإنسان الحر هو الإنسان الحقيقي»<sup>(٢٢)</sup> الجميل.

وبافتراض أن سبارتاكوس هو صاحب هذا الصوت الكلي الجامع، فإثنا نستطيع أن نتعرف، في شبكة دلالات

ذلك هو مطلع الكلمات، أول الأمزاج، ابتهاج القصيدة الأول، وتطويها الأخير؛ خلاصة التجربة المرورية فيها، ذروة ذراها الدرامية، وحكمتها المصفاة، تتسكن في كلماته الأفكار والرؤى ملتصحة بالمشاعر والأحاسيس، تفيض بالتوتر الداخلي العنيف للذات إنسانية حكمتها تجربة بالغة الضرولة، وانتهت إلى مصير أليم. فمن يكون صاحب هذا الصوت الذي تأتينا الكلمات محمولة عليه؟ ومن يكون صاحب هذا الصوت الفاروسى الذي يرفع التطويب باسم الشيطان، مبتكر الرفض، ومعبود الرياح؟ ومن يكون صاحب هذا الصوت الذي يهرم ميثاقا مع الشيطان، ويعلن أنه من سلالته؟ وما نحوى هذا الميثاق الذي يفتح الوجود، ويطلق مهاري العلم؟

ليس في المزج الأول أى مؤشّر بارز يوضح هوية صاحب الصوت الذي ينطقه، فليس فيه اسم علم، أو إشارة، أو متعلق لازم يدل مباشرة، أو مولوية، عليه. كما أنه لا يتضمن ضميراً نوحيا، ظاهرا أو مستترا، يمكن تأمله، وتحليل علاقته، لاكتشاف الذات الناطقة التي يحتمل أن يحمل إليها. إن الحاضر الوحيد، في المطلع، وعلى هذا المستوى، هو الغائب الذي باسمه، وإليه، يرفع التطويب: الشيطان؛ بحيث يمكننا، في ضوء غياب الشاعر عن نصه وكمون صوته في القرارات العميقة لصوت ناطق هذا النص، واستنادا إلى أن العنوان الرئيسي لا يحدد، بدقة وحسم، مسألة نطق سبارتاكوس، وعلى نحو مباشر الكلمات المنسوبة إليه، أن نفترض أن الصوت الذي نصفى إليه في المطلع هو صوت مجرد، أو هو صوت جماعة من المبتهلين غير المرتبين، أو صوت جوقة مفترضة تنطق بلسانها الموحد كلمات تجربها عليه ذات إنسانية جوهرية، ومطلقة، مجرّبة وخارقة، لتقول، عبر هذا الصوت، حكمتها الأخيرة المستخلصة من تجربتها الموهلة في الزمان، والمفتوحة على أزمنة مجيء.

ونظرا لأن انعكاسات العنوان الرئيسي على المطلع، تولد إحالة مراوغة إلى سبارتاكوس باعتباره ناطقا محملا لكلمات منسوبة إليه، فإن هذه الإحالة لا تُلغى الفروض السابقة، ولا تستبعد غياب صوت الشاعر في أعماق قرارات الصوت المسموع، وإنما هي تعمل على تشتيت حركة الإحالة، وتولد الإيهام العميق بأن الصوت الذي نصفى إليه هو صوت

المزج الأول، خصائص هوته، والقيم التي يعتقها، وللخايع التي يجتاحه وهو يكف، في التطهب الذي يرفعه للشيطان، خلاصة الحكمة المستخلصة من تجربته الإنسانية اللامتناهية، ومن انخراط روحه المخالفة في ألم وجودى عميقى خلاق.

إن امتصاص صوت سبارتاكوس أصوات جميع الراضين للمتمردين، منذ فجر الوجود، وعلى امتداد الأزمنة، هو امتصاص لمكونات تجاربهم، ولخصائص هوياتهم، ولمصائرهم. وهى المكونات والخصائص، والمصائر، التي تتوحد في النمط الأصلي الأعلى للرفض والتمرد: الشيطان، ذاك الذي كان لرفضه وتمرده أن يمزق السلم، وأن يفتح أبواب الوجود، والذي إليه تنتمى سلالة المتمردين الراضين الذين لا ينضب رفضهم وتمردهم - كما سنرى مع متابعة التحليل - على قضبان لا تتصل بحياتهم على الأرض، ويوجددهم الدنيوى في الوجود.

وتواصل سبارتاكوس مع نمطه الأصلي الأهم دوراً في الثقافة الإنسانية، والذي يصلنا بفجر الحياة، ويتفجراتها الأولى، حيث كان الإنسان يتصور أن الريح أرواح هائلة تتداعى، وأن لا نبات في الحياة، بل حيوية دائمة وتحولات مستمرة، فإنه يكون قد تحول، منذ مطلع القصيدة، إلى نمط أصلى، أو إلى نموذج عال يحتضن في أعماقه جوهر أشباهه الذين تواصلوا حضرواً منذ فجر الحياة، وحتى لحظة نطقه كلماته الأخيرة، بل حتى لحظة اتصال القارئ، في أى زمان أت، وفي أى مكان، بهذه الكلمات.

وباندفاع مؤثر البناء والتكوين صوب النصوص المصورة التي تجسد أول تجربة للرفض والتمرد في تاريخ الإنسان، فإنه يكون، في هيوته وصعوده، قد اخترق كثرة هائلة من النصوص الأسطورية والدينية والفلسفية، ومن الإبداعات الأدبية والفنية التي يصعب حصرها، بحيث يمكننا أن نفترض وجود ما نعرفه، وما لا نعرفه من هذه النصوص، في قاع الطلع، وأن نعتبر الحكمة التي يقربها خلاصة تكلف الخلاصات الأخيرة لتجارب جميع الفئات الإنسانية المتمردة الراضة على امتداد الأزمنة، وفي شتى الثقافات، وبحيث يمكننا اعتبار هذا الطلع - الومضة - مفتاحاً للولوج إلى عالم أدبي شاسع موسوم بـ"التمرد والرفض".

وإضافة إلى إمكان قيام التواصل الذي يقيمه المزج بين سبارتاكوس، من جهة، والشيطان المجرى من أى دلالة دينية، وسلالته المستمرة، من جهة ثانية، على استهلاك نصوص تنتمى إلى العالم الأدبى الفلاسفى، وإلى الفكر النيتشوى، فإننا نستطيع أن نفترض أن هذا الاستهلاك قد تم عبر نص وسيط، هو رواية هوراد فاست، أو هو الشريط السينمائي القائم عليها؛ وذلك لأننا نجد في هذه الرواية، كما في الشريط السينمائي، إلحاحاً بالغاً على إقامة هذا التواصل؛ بنية تأكيد شخصية البطل: سبارتاكوس، وتمحيق حضور الهوية التي يجسدها في جميع الثقافات، والاجتماعات، والأزمنة، وهو الأمر الذي يتم باحتمال أساليب وتقنيات مختلفة، لحل أبرزها توزيع الميقات، التي تؤكد تواصل سبارتاكوس بأشباهه، على شخصيات رواية عديدة، تبين مواقفها منه، ومن ثورة الميقات فيها هو الراوى، الذي هو في الوقت نفسه المؤلف الضمني للرواية، يرى أن الميقاتين - الميقات، قد أحسوا، وهم يتحلقون حول سبارتاكوس، في لحظة إعلانه رفضه وتمرده، بأن «شيطاناً ما في قلبه قليل من الشفقة قد مسه واحتواه» (٢٣)، وأن هذا الإحساس جعلهم يدركون أنه قائدهم الحقيقي القادر على إعادة حياتهم إليهم، وعلى إعادتهم إلى الحياة، وأن من واجبه «أن يتكهن بالمستقبل وقرأه كما يقرأ الرجل الكتاب المفتوح، وأن يقردهم إليه، وأن يشق لهم الطريق إن لم تكن هناك طرق يسرون عليها» (٢٤). يوضح الراوى أن سبارتاكوس لم يكن، بالنسبة إلى الميقاتين والميقاتين انتفضوا معه في وجه الأسياء، وضد العبودية والاستبداد، إنساناً مسه شيطان، فأصبح قائداً، وحرراً، ومغامراً يفتح المجهول، فحسب، وإنما كان، أيضاً، إنساناً مسه إله فأله لأن يكون خلاق حياة؛ فقد كانوا :

مشبهين بالأساطير التي تلور حول الرجال الذين مستهم الآلهة. وكان هذا الإيمان ينطق في وجوههم عندما يتطلعون إلى سبارتاكوس (٢٥).

وإذا ما كان الراوى يتكفل، عبر السرد، بإقامة العلاقة المباشرة التي تجعل من سبارتاكوس، في منظور الميقاتين والميقاتين، حسب رؤية الراوى أيضاً، إنساناً مسكوناً بشيطان راض متمرد، وبإله خالق، فإن أقوال الشخصيات الأخرى،



ولعل يورتي التناس الأكثر أهمية، هما يورتيان دلالتان تتمثلان في أمرين، أولهما: تحول المطلع، بالإضافة إلى كونه تطوريا للشيطان، إلى تربية أو تشيد للراح المغيرة. وهو الأمر الذي نحسب أن تشيد المياه والراح<sup>(٢٢٠)</sup> الذي كان سبارتاكوس بالرواية يترجم به على مسامع العبيد، والذي فيه «تكمين حكمة الشعب القديمة، وتحفظ لوقت الحقنة»<sup>(٢٢١)</sup>، هو أحد للمفجرات، إن لم يكن المفجر الرئيسي، لاندفاع الشاعر نحو ابتكار تشيد قديم - جديد، حاد وقاطع، ينطقه صوت سبارتاكوس القصيدة، ويفتح به كلماته الأخيرة.

أما بقوة التناس الثانية، فإنها تتمثل في لاءات سبارتاكوس<sup>(٢٢٢)</sup> التي تحتل قلب المفزى الذي تنطوي عليه الرواية، والقصيدة، على السواء، بل قلب سبارتاكوس؛ قناع هولرد فاست، وأمل دقل، للعالم. وباعتبار أن اللايات المتكررة التي ينطقها في الرواية، أو في القصيدة، هي استحضار الواقع الممكن، وذلك في صمورة هدم، وبناء، مستمرين.

ولا يقع التناس الحوارى الذي يحكم علاقة المطلع بمصدره، مع الرواية فقط، وإنما يقع مع نصوص مصيرية أخرى، عبر الرواية من حيث هي نص وسيط، أو من خلال اتصال مباشر، وهو الأمر الذي يصعب تحليله، بدقة، طالما أن النصوص جميعها تتداخل. غير أننا نستطيع أن نشير إلى أن المطلع يتناس مع نصوص أسطورية ودينية، ومع بعض مقولات الفكر الفلسفى الينتشوى، والوجودى، ومع حدوثى تعود إلى الفلسفات الإغريقية، بالطريقتين معا؛ فهو يستلهم من النص الأسطورى، عبر الرواية، فكرة الربط بين الأرواح والراح، وللمح إلى عبادة الأخيرة باعتبارها أرواحا مقدسة حائلة القوة؛ وهو يستلهم من النص الدينى، مباشرة، قصة الرض والتعبد، واختراق الثابو بالتهام ثمرة شجرة المعرفة، وقصة السقوط واللعة الأبديّة المسقطّة على إيليس، التي يمد النص الشعرى إلى استلهم قرار الألم الأبدى المسقط على حواء ليستبدل بها، ولجعلها مخصصا للإنسان الراض، وذلك في سياق إلغاء فكرة الخطيئة، وتجريد الشيطان من اللعة، ومن أية دلالة دينية ما ورائية، وهو الأمر الذى يتحقق عبر تناس مباشر، وغير مباشر، مع النص الفاروسى المسيح

والأحداث والحوارات والمشاهد، تتكفل بترسيخ هذه العلاقة، فيما هي تتبنى حلقات السلاطة التي يتخلل منها، فما هو القائد الرومانى كراسوس يرى في سبارتاكوس تجلها من تجليات برومئوس؛ فقد، «قرأ البقرة العظيمة التي كتبها أنجيلوس [كذا] عن برومئوس، ورأى جانباً من معناها يتحقق في سبارتاكوس في خروجه من حيث كان ليصبح شخصا تعجز كل قوة روما من الوقوف في وجهه عبيده...»<sup>(٢٢٣)</sup>. كما رأى فيه تجسيدا حيا للغز الأبدى: «لغز الرجل وهين القيود الذى يمد يده إلى النجوم»<sup>(٢٢٤)</sup>. وهماو الجبالد اليهودى داود «يمثل أوديسيوس الحكيم الصابر، في ذهنه، في سبارتاكوس، وظل الاثنان... وبالتسبة له هما نفس الشخص»<sup>(٢٢٥)</sup>.

وبالإضافة إلى أن الرواية تقيم موازنة دالة، وهى طرائق مختلفة، بين سبارتاكوس وآلهة الموت والأبحاث، بدعا من رديف تموز وأوزوريس الإله آتيس الذى يصلب على شجرة المعرفة - الحياة، وحي السيد المسيح الذى يصلب على خشبة من الشجرة عينها، فإننا نلاحظ أنها لا تفصله عن أشباهه الرافضين للمتردين معه، كما أنها لا تفصله عن قادة لورات العبد السابقة على لورته، أو التي أتت بعدها، أو التي ستأتى، وذلك مع إدراك اختلاف مضامين العبودية بين عصر وآخر، ومجمع وآخر، فهو ينتمى إلى السلاطة التي ينتمى إليها:

ليونوس الذى حور كل عبد في الجزيرة وحطم ثلاثة جيوش رومانية قبل أن يوقعوا به، وأثينيون اليوناني، وسالفيموس التراقي، أو ثدرات الألماني، واليهودى الغربى ابن جوا الذى فر من قرطاجنة على ظهر سفينة وانضم إلى أثينيون<sup>(٢٢٦)</sup>.

وإذا لا نقصد من الإشارات شيئا سوى الإلماح إلى انتساج القصيدة - على غرار الرواية - خطة تحول سبارتاكوس إلى نمط أصلى ورمز عال، وتأكيد نهوضها على تناس مباشر مع الرواية، والشرط السينمائي، في أن، مع توضيح قدرتها على إثارة أجواء الرواية وعالمها الواسع، من خلال نص شعرى شديد الكثافة، فإننا نكتفى بما قلعتنا من إشارات دالة، ونلجأ إلى تعرف حركة تناس المزج الأول مع مكونات أخرى تعود مباشرة إلى الرواية.

النسيج، والمؤسس على موقف رفضي قاطع ونهائي، وعلى فعل تمردي حاسم، وهما الموقف والفعل اللذان يدخلنا دراما الإنسان والوجود، إذ يحيلان إلى نقائضهما، وإلى حركة الصراع المفتوح بين الأقطاب المتناقضة التي تتجاذب إنساناً عاجزاً، لسبب أو لآخر، عن اتخاذ موقف كيمائي جلوي من الحياة؛ فتمزقه، وتفقد هويته، وتختنق روحه في مراوحة عابثة بين خيارات متعارضة تعارض الوجود والعدم.

وإذ يحاط كل ما تقدم بالنفحة المأسوية الساخرة التي تتحمل عليها فكرة اقتران وجود الحقيقة الإنسانية في العالم بألمية الألم، وهي النفحة التي تؤكد لها علامة التمجيد في السطر الأخير، فإن ذلك كله يولد دلالة الاستنكار، قرينة الرفض، لتضيف إلى الدلالات الناتجة عن التضاد الدلالي، وعن الدوال الإيقاعية التي يبنينا، ولتعمل معاً، عبر التفاعل مع مكونات الشبكة الدلالية للنسيج النصي، على تعميق إحساسنا بالتوتر الدرامي الداخلي العنيف، وبالألم الوجودي الخائق، وبالإصرار العنيد على الرفض والتمرد، المضطربة، جميعاً، في أعماق سبارتاكوس - الإنسان الكوني، وبالحسم والإطلاعية اللذين يحكمان علاقته باعتقاده الراجح بأن الرفض الجلوي هو مفتاح الوجود الإنساني الحق؛ لأنه مفتاح الخلق، ولأنه المدخل الوحيد للحرية التي فطر عليها الإنسان.

وهكذا تتفاعل جميع العناصر والمكونات والبني، وتتصهر في لهيب رؤية الشاعر ونخاله الخلاق، لتصوغ مطلع القصيدة، ولتكسيه كينونته الموضوعية المستقلة، باعتباره كلاماً يقول نفسه، أو باعتباره كلاماً مسنداً إلى صوت كوني ينطق بكلمات مسندة إلى إنسان جموهري كلبي أبدي الحضور، هو: سبارتاكوس، ولتجمل منه - أي من المطلع - ذروة درامية شعرية تكثف الخصائص العميقة التي تكتنزها هوية سبارتاكوس؛ حيث تبلغ به من الملو حداً يجعلنا نحسب أنه ذروة الذري الدرامية في القصيدة؛ فقد حملنا هذا المطلع ذو الأسطر الشعرية الخمسة إلى قلب أعماق سؤال وجودي: سؤال الموت في الحياة؛ ذاك الذي نحاول تنقيبه تحت ركام هائل، ومتكاثراً من إيديولوجيات الاستبداد والقهر، والثبات، ومن مواقف القبول والرضا، والامتناعية الخائفة.

برؤية نيتشوية ترتبط بفكرتي: الإنسان المتفوق، ولادة القوة<sup>(٣٣)</sup>، ومع الفلسفات الإشراقية التي رأَتْ أن «الألم هو أصل الموهبة»<sup>(٣٤)</sup>، وأن في النضال من أجل الموهبة أملاً كامناً بالولادة للمرة الثانية؛ وذلك لأن العمل ولاد حياة.

وفي تلازم مع التناس الدلالي المتجاوب أو المتعارض يتأسس المطلع على تناس بنائي إيقاعي حيث تكشف بنيته الإيقاعية، منذ الوهلة الأولى، أنه يتناس، إيقاعياً، وعلى نحو ظاهر، مع القرآن الكريم؛ سورة العلق، كما توضع أنه يتناس، بدرجة أقل، مع ديباجات الخطب الدينية، واستهلالات الكتب القديمة، ومع مزامير داود، والتطهيات الإنجليزية، ومع قصائد قديمة تتحكم وزبنا للبنية الإيقاعية لبحر الرجز.

وإذ يعمل التناس الإيقاعي، وبخاصة مع سورة العلق، والقصائد الرجزية، على إضفاء القدم على النص ونماطه، وتقريبهما من القارئ عبر تحريك البنية الإيقاعية الكامنة في ذاكرته، مما يسهل عليه أمر إدراك النص، وحفظه، ومواصلته الترميم به، فإنه يعمل، في الوقت ذاته، على دفعه إلى استحضار الشبكة الدلالية للنسيج النصي الذي احتوته البنية الإيقاعية القديمة، ولمقارنة دلالات النص الجديد بدلالات النص القديم، أو النصوص القديمة. وهو الأمر الذي يوضح، ويحقق، الرؤية المكونة، أو الظاهرة، في النص الجديد، مثلما يدفع القارئ إلى إعادة التفكير في الدلالات الشائعة للنصوص القديمة، وإلى إعادة تأويل هذه النصوص انطلاقاً من إدراكها في ذاتها، ووفق منظور يتجاوب مع تجربة القارئ، ومع مكونات وجهه، وحاجاته، وفي ضوء التجربة والخبرة التي اكتسبها من قراءة النص الجديد، ومن اكتشاف العلاقات التي يقيمها مع النصوص القديمة.

ويتجاوب الإيقاع الدرامي الحاد الحاكم للنسيج النصي للمطلع، والناجم عن الأثر المشترك لتفاعلات عناصر صوتية عديدة، كتكررات فعيلة بحر الرجز؛ مستفعلن، وتوزيعاتها على الأسطر، وتماثلات الحروف الحادة المهيمنة، الحاء والقاف والميم، وتوزيعات القوافي الحادة المسكنة، المتناوبة والمتكررة: الحاء والشاء والميم، يتجاوب هذا الإيقاع الدرامي الحاد مع التضاد الدلالي الحاكم الشبكة الدلالية لهذا

والتي تركزت على قول التجربة، وليس على تكثيف خلاصتها الأخيرة، كما هي حال المزج الأول.

وإذا كان المزج الأول قد اتسم بالخصائص الصوتية والإيقاعية والدلالية التي جعلت منه ذروة شعرية درامية، بالغة الكثافة والعلو؛ أو جملة شعرية توترية، تحمل شحنة دلالية وإيقاعية، بالغة الإيحاء والتأثير، فإن الانتقال المفاجئ من الحدة الإيقاعية، والكثافة، ومن كونية الصوت، وإطلاقية الدلالة وقطعيتها - وهي الخصائص التي ميزت المزج الأول - إلى الرخاوة الإيقاعية، والسردية القصصية، وخصوصية الصوت، ونسبية واستثنائية التجربة التي يفرضها صاحبه، لا يفضي، لحسب، إلى تمهيد إحسانا بالهبوط من قمة الذروة التي حملنا إليها المزج الأول إلى صيرورة تجرئة مخصوصة ذات امتداد أفقي سياتي معكوس، يتأني من انطلاق حركة السرد من نهاية التجربة - المصير، وإنما يحمل، في سياق ذلك، على تمهيد إحسانا بالتناقض الحاد ما بين خصائص هبة الذات الكلية التي رفع التطويب باسمها، وإيها، باعتبارها ذاتا جوهرية مطلقة، أبدية الحضور، خالدة في المجد، ولا متناهية في أبدية الألم العبقري الخلاق، وما بين واقع الذات الفردية التي تبدأ، مع مطلع المزج الثاني، في قول تجربتها انطلاقا من نهايتها (٢٥)، أو من المصير الذي آلت إليه، والذي يؤكد أنها ذات متناهية، يعني الموت جبهتها، ونهى آلامها. وبهذا التضاد الحاد، ما بين المجد الأبدى الذي اكتسبته الذات الكلية اللامتناهية، والموت الذي هو مآل كل حقيقة إنسانية مفردة، ومصيرها الأخير، يتبدى المتكلم، في مطلع المزج الثاني، بطلا تراجيديا ينحدر من قمة مجد مضى اعتلاها بتمرد ورفضه وبفعله المغير، إلى قاع جحيم معتم تلغى إليه أقدار لا ترد، أو واقع عصي على التغير.

وإذا بدأ المتكلم في قول تجربته الاستثنائية الخاصة، بصوته الخاص؛ فإنه يبدأ في اتخاذ سمت الراوي، أو المؤلف الضمني الذي تم إظهاره، فيكون هو البطل المأساوي لتجربة مأساوية، ويكون هو الرمز الكلي، الحسي المعنى، الذي تدور هذه التجربة على محوره، والذي يهيئنا مطلع المزج الثاني للإصغاء إلى صوته ناطقا القصيدة بأسرها، أو مهيمنا عليها، أو مسموعا فيها إلى جانب أصوات أخرى يحمل حضورها.

بتكشف الخصائص الجوهرية لهزية سبارتاكوس، المحمولة على صوت كوني، يكون المزج الأول قد حقق له - أي لسبارتاكوس - وجودا نصيا يهيئ للشارع أن يفتح عليه، للتفاعل معه، ولإنتاج الهوية المتحولة للفنان الذي يحمل اسمه، وذلك بالانتقال من قول الحكمة المستخلصة من التجربة إلى قول التجربة نفسها، ومن الصوت الكوني للعمم والإحالات المزاوغة إلى الصوت الشخصي للتمتع والإحالة المحددة، ومن الكثافة الشعرية الدرامية إلى السرد القصصي المشيع بطابع درامي شعري ينتج عن الصور الشعرية، وعن الرجوع والتسديد، وعن تكرار اللوازم، وعن توزيع اللروات الشعرية الدرامية على مواضع مختلفة من النسيج النصي للأمزاج الثلاثة، وعن حركة الصراع المؤسسة على تناقض جانبي بين الوجود والعلم، والمتفتحة على إنتاج حركة صراع يحمل وجودها بين متناقضات يحضنها هذا التناقض الكلي، وعن إحاطة ذلك كله، وبالفكرة الدرامية الأشد كثافة وتأثيرا؛ فكرة الكلام من الموت، أو من الطريق إليه؛

معلق أنا على مشائخ الصباح

وجبهتي - بالموت - مضمّني

لأنني لم أحيا حياً

... (ص ٧٣ - ٧٤)

تلك هي المتتالية الشعرية الأولى من المزج الثاني، لتحمل على صوت ذات نقول كلماتها الأخيرة، فيما المشتقة تحملها إلى الموت، وعلى الرغم من انطواء مشهد الشق على كثافة درامية عالية، تنبع من احتمال تحول الإنسان، في لحظة، من حقيقة وجودية إلى شبح، أو من فكرة الموت وهي تتجسد، ولينا ولينا، وتمتد؛ فإن افتتاح مطلع هذه المتتالية على قول تجربة مخصوصة، ومتعمدة، لتكلم مفرد يتوسل السرد القصصي بكثافة درامية شعرية تنتج عن تحول الصورة الفيزيقية لمشهد الشق إلى رمز يثبت دلالات تتصلب بالألم الأبدى الذي يعانيه هذا المتكلم، في ذاته، وحضارته، وأمتة، يقضي إلى إحداث انتقال مفاجئ يتأسس على تعارضات حادة، متعددة للمستويات، ما بين خصائص المزج الأول، وخصائص مطلع المزج الثاني، بل خصائص أغلب المتتاليات التي تكون الأمزاج الثلاثة للتجربة،

نبدأ في البحث عن حضور ظاهر للشاعر في نغمة، فلا نعثر على أية علامة أو إشارة، تدل على هذا الحضور؛ فالحاضر المهيمن هو سبارتاكوس (المتكلم)، وآخرته (المخاطبون والمتكلم عنهم)، وتقتصر (المخاطب)، والأسماء - الرموز الأخرى التي تتوارد في سياق الخطاب الشعري، والتي يستدعيها سبارتاكوس نفسه، باعتبار أنها لوازم ومقترنات تتصل بتجربته. وإذا بحث عن حضور ضمني للشاعر في هذه الأسماء - الرموز؛ فإننا لا نعثر عليه، فهو ليس حاضرا في موقع المخاطب، أو الغائب - كما هي حال الشخص الثاني (قناع الشاعر) المضمن في قصيدة «الخبر» للسبب على سبيل المثال - كما أنه غير مضمن في شخصية أخرى، فردية أو جماعية، يخاطبها سبارتاكوس. وهكذا لا يكون أمانا إلا أن نبحث عنه، أو لنقل عن غيابيه، في سبارتاكوس نفسه، وذلك على نحو ما أدركنا غياب صوته في صوت سبارتاكوس الغائب في الصوت الثاني الذي نطق المرج الأول، أو الذي كان صوته هو هذا الصوت.

صحيح تماما أن العنوان، منذ البدء، يغيب الشاعر عن نغمة، غير أن هذا لا يُلغى احتمال اختراق صوت الشاعر صوت قناعه، وظهور وجهه على سطح النص، وذلك من خلال توقف اشتغال بؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المزجي، التي تضمن أنا الشاعر في أنا القناع، لمصلحة تشغيل قناع البث الغنائي الذاتي المباشر التي تظهر أنا الشاعر، منفردة ومعزولة، أو لمصلحة تشغيل بؤرة التشخيص الدرامي الغنائي التي تفصل أنا المتكلم (الشخصية الشعرية)، فصلا تاما، ونهايا، عن أنا الشاعر.

يتضح، مما تقدم، ومن خلال تتبع التقاء وتفاعل الانكاسات التي يلقيها العنوان، والمتتاليات الشعرية السابقة، على النص، مع تلك التي تلقيها المتتاليات الشعرية اللاحقة عليه، أن الشاعر أمل دنقل، قد انفتح، منذ عنوان القصيدة، ومنذ الكلمة الأولى في مزجها الأول، على سبارتاكوس التاريخي، بوصفه أنا مغايرا يتفاعل معه في صيرورة تجربة رؤيا داخلية، وديالكتيك تمام خلاق يتجسّد شخصية ثالثة هي سبارتاكوس الذي نتعرف هويته من خلال تجربته المروية في القصيدة، وكلماته الأخيرة؛ والذي هو قناع للشاعر لا

ويتشارك ضمير المتكلم المفرد «أنا» الذي يحيل إلى ذات مفردة معينة، ليست هي الشاعر، تتولد فرضية مزدوجة لتحقيق القصيدة، إما أن تكون قصيدة شخصية شعرية مستقلة تماما عن الشاعر، وإما أن تكون قصيدة قناع يتوارى صوت الشاعر في أبعاد قرارات الصوت المهيمن عليها.

وتحليل حركة إحالة الضمير تكشف حقيقة أنه يحيل إلى سبارتاكوس صاحب الكلمات التي هي، بدلالة العنوان، القصيدة التي نقرأ. وتتمتع هذه الحقيقة من خلال انطلاق المتكلم في قول تجربة رفض وتمرد وشق، نعرف، أو يمكننا أن نعرف، أن سبارتاكوس التاريخي قد خاضها. غير أن اكتشاف الذات التي يحيل إليها ضمير المتكلم لا يوضح، بدقة، ما إذا كانت هذه الذات شخصية شعرية، أم قناعا؛ وذلك لأننا لم نتمكن، بعد، من معرفة طبيعة علاقة الشاعر بها.

ونظرا لأن تعرف هذه العلاقة، يتطلب تعرف طبيعة حضور جميع الأصوات الناطقة في القصيدة، واكتشاف علاقتها بصوت الشاعر، الظاهر أو المضمن، وبالصوت الذي أصغينا إليه في المزج الأول، وبهذا الذي نصفي إليه في مطلع المزج الثاني، فإن هذا يقتضي تحليل حركة إحالة الضمائر في القصيدة بأسرها بغية تعرف الذات التي تحيل إليها، وإدراك العلاقات القائمة بينها.

وإذا أخذنا في رصد الأصوات المسموعة في جميع متتاليات الأمزاج الثلاث، ونكتشف أن الصوت الوحيد المسموع فيها هو صوت متكلم مفرد، يعود إلى سبارتاكوس، وأن الأصوات التي نصفي إليها، تأتي محمولة على صوته، لنقول ما يطلب إليها أن نقول، في مستقبل الزمان، وليس في حاضر النص، فإن هذا يحدد مسار تعرف طبيعة حضور سبارتاكوس في القصيدة، في خط وحيد، هو خط علاقته بالشاعر. وإذا عرضنا أن سبارتاكوس هو صاحب الكلمات - القصيدة، وهو ناطقها الوحيد، وبطل التجربة المروية فيها، ورمزها المخوري، فإنه لا يتبقى أمانا إلا أن نعرف طبيعة حضور الشاعر في نغمة، لتتعرف طبيعة علاقته بناطقه، ولنحدد، في ضوء ذلك، ما إذا كان هذا الناطق شخصية شعرية مستقلة تماما، أم قناعا.

الذات الواحدة وقد صارت أنا، وأنا مغايراً. وإذا بدل هذا الانسطار على تبادل المواقع بين الشاعر، والأنا المغاير، فإنه يدل على أن الشق الطبيعي، أو الصلب، الذي واجهه سبارتاكوس التاريخي، يتحول إلى شق رمزي، نفسي، واجتماعي، وفكري... إلخ، يعاينه الشاعر، وأن كلا الشقين، على أنماطهما، هما الشق الكلي الذي يعاينه القناع. وبناء عليه، فإننا نستطيع، إن نحن تتبعنا ومضات الصورة الشعرية، أن نكتشف كمون تجريبي سبارتاكوس التاريخي - الإبداعي، والشاعر المعاصر أمل دنقل، في قاعها العميق، وأن نخرط مستعرقين في ذلك التوتر الدرامي الذي يتطوى عليه صوت القناع المسكون بصوتين، وبجبهة حياة وموت.

ويتتيح حركة مؤشر بناء النص، وتكوين القناع، نلاحظ أن هذا المؤشر قد استلهم، في بناء التسبيح النصي للسطر الشعري الأول، مشهد الصلب الذي يفتح، ويغلق، الشريط السينمائي القائم على رواية هوراد فاست، وهو المشهد الذي يعتبر إضافة من مخرج هذا الشريط على النص الروائي؛ فليس في الرواية أي مشهد يتعلق بصلب سبارتاكوس، وإنما فيها، بالإضافة إلى الستة آلاف صليب ومصلوب، الذين اعتبروا «رمز عقاب»، تركيز على صلب العبد اليهودي الجمال دود<sup>(٣٦)</sup>. وجلى، هنا، أن حركة مؤشر بناء النص تدل على حركة التناسخ الحواري مع الشريط السينمائي، حيث يستبدل القناع، ومن خلفه الشاعر، المشائق بالصلبان، فيما يفجر دلالة أنه ليس محلقاً على مشقة واحدة، وإنما على «مشاق» عديدة؛ بحيث يمكننا أن نقرأ في الاستبدال دلالة عصارة النص، وربطه بالواقع الذي أحاط بإبداعه، وأن نجد في التفجير الدلالي الدياحيا لاشعوريا للمشهد الافتتاحي للشريط السينمائي الذي تضمن آلاف الصلبان، وتوسيعاً لدلالات الشق، وإسهاماً في تخويله من شق فيزيقي إلى رمز مرشح - على حد تعبیر جابر عصفور. كما نستطيع أن نقرأ في ذلك حضوراً مضمناً للدلالة التي توخت الرواية تفجيرها من خلال تغيب سبارتاكوس عن أن يكون واحداً من المصلوبين، ذلك لأن كل واحد منهم هو سبارتاكوس مصلوباً، ولأن سبارتاكوس الغائب هو سبارتاكوس الحي الواحد، أبداً، بالحي.

يمكس رؤيته للذات، فحسب، وإنما يجسد رؤيته لأناء المغاير: سبارتاكوس القديم، ولتجربته القديمة، ورؤية هذا الأخير لواقع الشاعر المعاصر، ولتجربته الراهنة، وذلك من منظور رؤية الشاعر الذي يمكنه.

وهكذا نكون إزاء قناع يتكون في صيرورة النص، قناع ينتج هويته ويعترف ذاته فيما هو يخوض تجربته، ويكشف كلماته، ويقولها؛ أي إزاء قناع يفكر الشاعر في رأسه، ويرى بعينه، ويدرك العالم بحواسه ووجدانه. ولئن كان الشاعر، في المرح الأول، قد تماهى بسبارتاكوس الكلي الجامع، من خلال تماهى سبارتاكوس التاريخي المتصين بأشباهه للمتحررين من سلالة الشيطان، فإنه يكون، بذلك، قد كشف الخصائص الثابتة في هوية سبارتاكوس اللامتناهية باعتباره نمطاً أصلياً للمتمرد والرفض، وللبعث الأبدى عن الحرية، والإبداع، والتجديد، العالم، والخلق المستمر، وأسس القاعدة الثابتة التي سيرتكز إليها محور تحولات هوية سبارتاكوس القناع، باعتباره ذاتاً إنسانية خاضعة، في صيرورة حياتها وتجاربها، لتحولات لا تنتهي، ولتجليات متعددة لجوهر إنساني واحد، أو باعتباره واحداً من التجليات الزمنية والتاريخية المتغايرة، لسبارتاكوس الجوهرى المطلق، الخارج عن محدودية الأزمنة والأمكنة، والمسافر، أبداً، في صيرورة الزمان.

يبدأ سبارتاكوس - القناع في حمل تجربته على صوته الناطق كلماته الأخيرة النابعة من اللحظة الدرامية التي تجسد مصيره الأخير: لحظة الشق. وما إن يبدأ في النطق واصفاً مشهد الشق، حتى نحس أننا إزاء ذات تتأمل ذاتها، وإزاء صورة شعرية هي عذمة لتلقط مكونات العالم الداخلي للمصور وبث دلالات تتصل باللحظة الدرامية التي يعاينها، فيما هي تصف المشهد الخارجي، وذلك على النحو الذي يجعل من المشهد الفيزيقي معادلاً رمزياً لتلك اللحظة، ولللك العالم الدفين، والذي يبدو معه المتكلم المشنوق وهو يواجه، من الموقع المقابل، ذاته الأخرى، وكأنما نحن إزاء مرآتين متقابلتين، تمكسان، في لحظة واحدة، التأمل والتأمل، أي

مهيمن. وكذلك هو شأن سبارتاكوس نفسه، إنه ابن واقعه، وزمنه، وهو ابن كل واقع وزمن، مثلما هو ابن الموقف الذي يتخذه منها، ومن ذاته، مستندا في ذلك إلى الخصائص الجوهرية الشائعة التي هي قلب هويته، من حيث هو إنسان جوهرى مطلق يحاول القناع إزاء حضوره في ذاته العميقة، فيما هو يحاول تأكيد حضوره في العالم الذي يحقق فيه إحالته الموضوعية لذاته؛ باعتباره تجلها متعمنا لهذا الإنسان، وكائن اجتماعيا يعجز عن تحقيق ذاته بمعزل عن التفاعل مع الآخر الشبيه، وعن الصراع مع الآخر النقيض، ومع ضرورات الحياة.

وإذا ما كانت العلامة النصية (...)، التي هي السطر الشعري الرابع في المتعالية السابقة، تدل على كلام محلوف يتصل بمسببات تفصيلية لتعلل المصير الذي يلاقه سبارتاكوس للشمر المشتوق، فإنها تعمل، في الوقت ذاته، على إطلاق ما تكتنزه ذاكرة القارئ من متكررات تجارب الصلب على استداد التاريخ، ومن بينها، بالطبع، تجربة سبارتاكوس القديم، كما أنها تدفع القارئ لإدراك كمون هذه التجارب في قاع تجربة سبارتاكوس الجديد، وذلك على النحو الذي يحقق صلته بأشباهه القدماء؛ ويفتح أشباهه الأئمين على التواصل معه؛ بحيث يتأكد تحوله إلى نمط أصلي، ورمز كلي يتأسس على تواصله بأشباهه، وعلى تمايزه عنهم؛ وذلك لأنه، وهو يحتضن الجوهر الذي يحتضنونه، مشروط بزمنه، وبخصوصية تجربته، وبخصائص الواقع الذي يعاينه، ويضمون الاستبداد الذي يواجهه، وبذلات الحرية التي يتطلع إليها أو التي يعمل على تحقيقها، وعلى توسيع مدارجها.

ولكي يعمق النص خصائص الرمز الحسي المعنى في سبارتاكوس الجوهرى الكلي؛ فإنه يحمل على ترسيخ حضوره بوصفه ظاهرا إنسانيا تنحني إلى واقع إنساني متعين، وأما اجتماعيا يكتب خصائص هويته، ويصعد من خلال الإرادة التي تتطلّبها الحرية، والوعي المذرك أسباب الاختيار الحتمي لوقوف الرض والتمرد، جوهرها الكامن في أعماقه، الذي يوصله بأشباهه، ويفتح حركة صراعه مع ذاته الكائنة، ومع نقائصه، لحظة أن يقرر الخطو باتجاه كماله الإنساني،

وإضافة لما تقدم، فإننا نجد في إسناد المشتاق إلى الصباح؛ «مشتاق الصباح» استلهاما مباشرا للمشهد السينمائي نفسه، غير أننا نستطيع أن نقرأ في هذه الصورة الشعرية المتناقضة، أو في هذا التركيب التضادى المزوج، دلالات أعمق وأخصب، من تلك التي نلتقطها من المشهد السينمائي الذي سرعان ما يمر متبوعا بتاليه، ولا يترك للمشاهد فرصة التخيل أو فرصة التأمل المصمق في دلالاته وإيحائه. ولعل أعمق دلالة يمكن التقاطها، تتمثل في كون المشتاق تشق الصباح، فيما هي تشق سبارتاكوس، وذلك باعتبار الصباح - سبارتاكوس رمزا على إيماننا بالأمال بالحياة المتجددة والحرة، أو باعتبار أن الإنسان الكلي المشتوق هو رمز على الصباح بجميع إيحائه ودلالاته الممكنة، أو باعتبار أن اقتران لحظة الشق بلحظة الصباح، هو شق للأمال التي يكتنزها بزوغ الصباح، وهبوط بالإنسان الأمل إلى قاع الإحباط والهأس، ودفع له في طريق موت مجاني علمي عابث.

وإذا يبدو أن السطر الشعري الثاني هو استكمال للمشهد السينمائي الأول، الذي يكتب فيه سبارتاكوس سميت المسيح المصلوب وملامحه<sup>(٣٧)</sup>، فإن السطر الثالث، الذي هو جملة تعليلية تفسر المصير الذي آل إليه سبارتاكوس، وتوضح مسببه الرئيسى، يتناس مباشرة مع الرواية، أو يتناس معها عبر حوار الشريط السينمائي، من حيث هو نص وسيط؛ ففي الواقع التاريخي، كما في الرواية، وفي الشريط السينمائي، كان صلب سبارتاكوس نتيجة لموقفه الكياني الجذرى من ذاته، وواقعه؛ موقف الرض المطلق للعبودية، والتمرد على الأساد والواقع، والبحث عن الحرية، فهو، كما يقول الراوى، «لم يطأ إلى الرأس قط»<sup>(٣٨)</sup>، وكان «رافع الرأس على الدوام»<sup>(٣٩)</sup>، لأنه كان يرفض أن يكون حيوانا<sup>(٤٠)</sup>، وكذلك هو شأنه في القصة؛ إنه ينتهى على «مشتاق الصباح»، لأنه أراد لذاته، ولأتمته، ولحضارته، خروجاً من العدم، ووجوداً فعليا في الوجود، وخلاصاً من القهر والاستبداد، وانفتاحاً على تجدد مستمر، وعلى حرية هي، دائما، وعد مستقبل يحيى.

لم يكن مصير سبارتاكوس أمرا قديرا، وإنما كان نتيجة موقف يرفض علاقات اجتماعية بين عبد متمرد وسيد مستبد

تتطوى على سخرية مأساوية مرة، وعلى إدانة حادة وصارمة لمواقف الامتثال، والخضوع الراضى للمبودية والقهر، وللمواقع للفاسد المتجذر في الموت؛ وبحيث نستطيع أن نعتبر الدلالات الظاهرة لكثير من الأسطر والمتتاليات الشعرية، دوال تتطوى على دلالات ضمنية متناقضة تماما لما يقوله الكلمات في حال عزلها عن ثوابت هوية سبارتاكوس، من جهة، وعن علاقات النسيج النصي، من جهة ثانية.

ومن الحق أن الأفكار السابقة هي خلاصات مستنبطة من التحليل النصي لمتتاليات شعرية لاحقة، غير أن كمون بكرة هذه الأفكار في التعارض القائم بين شبكة دلالات المزرع الأول وشبكة دلالات المتتالية الأولى من المزرع الثاني، دفننا إلى التقدم بغية التمكن من بناء شبكة دلالات. محتملة للنص بأكمله؛ وذلك باعتماد قراءة أفقية - رأسية، نهبط إلى قاعه ونصعد إلى فضائه، وتتحرك نقشنا ورجوعا، في شتى اتجاهات نسجه، لتفككه، ولتقرأ تقاطعات خيوطه، ونور تناصه.

■

منذ مطلع المزرع الثاني، تتحول القصيدة إلى قصيدة جبهة صراعية تقاطع جميع عيوبها في لحظة المصير الأخير؛ فمن موقعه على «مشاقق الصباح»، وبإيقاع متراخ يناسب حالة إنسان مشنوق يتكلم من الموت، ويطل على العالم من خلف لهيب آلام خائفة، يأخذ سبارتاكوس في قول تجربته الخاسرة، عبر تضمينها في قاع كلماته الأخيرة التي يوجهها إلى إخوته واصفا حال الخنوع التي تتملكهم (المزرع الثاني)، أو في قاع الكلمات الأخيرة التي يخاطب بها عدوه وتقضيه: القهصر العظيم (المزرع الثالث)، وذلك قبل أن يعود لإخوته بالحكمة الأخيرة المستخلصة من هذه التجربة الاستثنائية (المزرع الرابع)، وهي التجربة التي يجعلها توازيها مع تجارب أشباهه المتكررة في التاريخ، تجربة قابلة للتعميم، خلاصة، وحكمة أخيرة، وهوية بطل مأساوي استنسر فانكسر.

يتكون المزرع الثاني، بالإضافة إلى المتتالية - المطالع، من سبع متتاليات شعرية كرسها القناع غاطبة إخوته «الذين

والتحقق الأقصى لكنيوتته، ولكنونات أشباهه، ولواقع حاله. وإذا لا يمكن لشئ من ذلك أن يتحقق بمعزل عن إقدام الأنا على نسج شبكة علاقات متشعبة، ومؤسدة على موقف رؤية، مع الآخر الشبيه، والآخر النقيض، ومع الواقع، فإن النص لا يكتفى بقول خلاصة التجربة وأثارها، وإنما يذهب إلى قول التجربة نفسها، فيكشف تشعباتها، ودلالاتها، في رموز شعرية تقول التجربة في صيورتها، وتوهم إلى العالم السري المحتد أمامها وعملها، وخارج النص، وذلك على النحو الذي يجعل من تجربة سبارتاكوس القصيدة استمرارا في الزمان، ماضيا ومستقبلا، لتجربة سبارتاكوس الكلي، لأنها تجربة استثنائية مضروطة بزمنها، وبالواقع الذي يعاينه بطلها، وبهانيه. ولكن نهض المزرع الأول ذو المتتالية الشعرية الرحيصة بقول الخصائص الجوهرية الشائبة في هوية سبارتاكوس، وتصوير مثاله الأعلى، وطموحه الطوباوي، وتكليف خلاصة التجارب التي خاضها، وسيفوضها، فإن الانتقال المفاجئ من اللزوة الدرامية التي جسدها هذا المزرع، إلى سياق سردي شعري يقول تجربة معينة، انطلاقا من نهايتها - لحظة الشق، وإبداء من مطلع المزرع الثاني، يورم إلى أن بطل التجربة هو سبارتاكوس زمني ومتعين، تتحرك تجربته على مركز ثابت، هو الخصائص الجوهرية في هوية سبارتاكوس الكلي، وموقفه الرفضي الحاسم، وفعله التمردى الهادف إلى تمزيق العدم، وإحياء الوجود؛ بحيث يمكن أن نترك - في ضوء هذا التأسيس - حقيقة أن تجولات هوية القناع، وتبدل مواقفه، أو تحركاتها بين النقيضين، ليست إلا نتاجا للشرط التي تحكم التجربة، وللجزع عن تحويل مسارها، وذلك بالمعنى الذي يجعل من التحولات السالبة المناقضة للتطلع، والمصير المناقض للهدف، كشفا عميقا عن تجلر الموت في الحياة، وعن حقيقة أن حياة الحكام المستبدن تبني على إرثة الشعوب، وأن التمرد الفردي لزاد واقع عصي على التغير لا يبدى، وأن التغير يكون جماعيا، أو لا يكون.

ونستطيع، بناء على خصائص سبارتاكوس اللاتماهي، وعلى معطيات العلاقات بين متتاليات القصيدة - التجربة، أن ندرك أن مواقف القناع، وأقواله المنطوية على ما يناقض هويته، ورؤيته للعالم، ليست، في الحقيقة، إلا ردات فعل

أبناءهم الذين يفتحون لهم آفاق الوعى الممكن، والعالم الممكن، على مشاق القياصرة؛

لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إلى

لأنكم محلقون جانبي. على مشاق القيصير.  
(ص ٧٤)

وإذا يتضح، هنا، أن التقنية المونتاجية تدفع مؤشر بناء النص وتكوين القناع لالتقاط زمين تاريخيين يوظفهما الشاعر للدلالة على السلطة المستبدة، الإسكندر الأكبر، والقيصر، فإننا نلاحظ أن الأول سابق تاريخيا لتجربة سبارتاكوس التاريخي، والثاني لاحق بها؛ وهو الأمر الذى يجعل على مد تجربة سبارتاكوس ١٩٦٢، فى الزمان القديم، ويجعله موجودا قبل تسميته، وبعد التسمية، مثلما يجعله موجودا فى كثرة لامتناهية من الأسماء والتجليات التى تبنى سلسلة متواصلة لهوية جوهرية واحدة هى هوية الإنسان المتمرد الواقف، أبدا، ضد السلسلة المتناقضة، سلسلة الطغاة والمستبدن التى يجعلها النص منحرفة من الإسكندر الأكبر، ومعتدة فى الزمان مرورا بزمان كتابة النص وبالزمن الذى أحاط بكتابه، وحتى آخر زمن مشابه سيأتي.

وهكذا لا يعود القناع يرى ذاته فى مرآة ذاته، وإنما فى مرآيا أشباهه: ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا، ولا يعود يرى نقائضه وأعداءه فى أولئك الحاضرين إهنا، والمرموز إليهم دون تسميتهم، وإنما يراهم فى الأسماء - الرموز المتعاقبة على امتداد التاريخ: ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا كالمرآيا تمكس بعضها بعضا. وهكذا تصبح تجربة القناع تجربة كونية تحمل حروقها الناجمة عن احتراق بطلها بهلبم الواقع للتعين الذى ترمز إليه، وتكتفه، وتقف فى موازاته. وهكذا، أيضا، تنفتح القصيدة على الأزمنة، وتندفع إلى سفر متواصل فى الوجود.

ولكن كان القناع قد تماهى بأشباهه الراضين المتمردن على امتداد الأزمنة، واجدا فيهم هويته المعيقة المتطلع إليها، فإنه يقرأ هويته المتروكة فى إخوته المستبدن الخائعين، ويرى أنه التقديم المرفوض فى مرآيا أناتهم الراضة،

يعبرون فى الميدان مطرقين؛ (ص ٧٤)، ولإلقاء نبوءاته عليهم. ويستمر اعتماد التقنية المزجية (المونتاجية) فى بناء النسيج النصي؛ مطرا، ومتتالية، ومقطعا (مزجا)، وفى تكوين تجربة القناع، وصوغ هويته، وإظهار تحولاته، ففى المتتالية الثانية، أو المشهد الثاني، يضمننا الشاعر، على نحو ما يضع نفسه، فى عيون سبارتاكوس المشنوق، وفى عقله ووجدقه، لننظر، ولنرى، ولنشعر، ما ينظره، وما يراه، وما يشعره... فيها هو سبارتاكوس، قناع الشاعر، وقناعنا، محلق على مشاق الصباح يطل على إخوته «المتحدرين فى نهاية المساء فى شارع الإسكندر الأكبر» (ص ٧٤)، فيلاحظ فى انحدارهم صوب نهايتهم الملازمة لهم: الموت فى الحيازة، وفى عضوهم لسلطة السيد «الإسكندر الأكبر» انكسارا داخليا، ونجلا من العجز، ووجوما يؤكد حقيقة أنهم طاقات إنسانية خالقة حولها الاستبداد المنسرب، بغضوهم، إلى دواخلهم، إلى محض زحام هائل مؤجل الوجود؛ فهم لا يعرفون، فى ظل شروط الاستبداد الطاغى، والمجز عن رفضه والتهمرد عليه، كيف يمكنهم أن يكونوا حشدا فاعلا ومؤثرا، وغلاق حياة.

إن غياب المعرفة المشروط وجودها بالإرادة: إرادة الرضخ والتهمرد على الواقع المستبد، إرادة الحياة التى تنفقت لحظة أن التهم الإنسان لمرءة المعرفة، هو الذى يلقى الفارق بين المصير الذى يلاقيه المتمرد الفردي المشنوق: سبارتاكوس، والمصير الذى يلاقيه الخائف الجماعى المشنوق، الميت فى الحياة: إخوته، أبناء شعب وأمتة، وكل المستبدن فى الأرض؛ فإذا ما كان تمرد سبارتاكوس، ورفضه الفردي، التهاعضان على وعى عميق بالذات والواقع، وعلى إرادة الحياة والتحول الدائم نحو الحرية، قد قاداه إلى مصاناة شتى أنواع الشنق، فإن الخضوع والامتثال الخائف، والانحدار الملل فى طريق الموت الذى هيأه الإسكندر الأكبر، أو القيصر - وهما هنا رمزان على الطغيان والسلطة المستبدة، ينحدر فاتيها من أولهما - يجعل الشعوب تواجه المصير ذاته، وتميش فى كل لحظة فيه، بالمعنى الذى يجعل من عجزهم، وغربة وعيهم بإنسانيتهم، سببا مباشرا فى موتهم فى الحياة، وفى تعليق الرواد من



الحياة الحرة التي فطروا عليها، والتي لا يستطيعون، بمزمل عنها، أن يوجدوا في الوجود. إنها نبوة مرحلة مستقبل يحاط بالاحتمال (لربما)، وبعلامات التعجب التي تحمل دلالة التشكيك واليسر. وإذا تأمل النبوة على هذا النحو، فإنها ترسم المثال للتطلع إليه، وتقول الرؤيا الطوباوية، وتتل على الواقع المناقض لها الذي يبدو عصيا على التغير، وعلى مطابقة الرؤيا، بحيث تكسب القصيدة - التجربة، بنية جسمية تقول الواقع، وبنية رؤيوية طوباوية تقول المثال، وبميت يمكننا أن نجد في اصطراع البنييتين معادلا بنائيا نصيا للصراع الذي يثور في أحشائنا إنسان يمد يده إلى نجوم القبة السماوية المضية، بينما هو ينظر إلى قيمان الجسم.

ولا يكفى القناع بمحاولة إدخال رؤيا الطوباوية، سقوط الصخرة عن أكتاف أسماة سيزيف، الأجيال الطالعة التي ستقطع عنه، وعن تجربته العلمية العائنة، في عقل ووجدان إخوته، كما أنه لا يزين لهم هذه الرؤيا، ولا يجعل تحقيقها، في الواقع، بلا لمن، وإنما هو يكشف لهم عن نقل الألم، وعن مرارات المذهب، وسوطانية المصير، التي ستتملك روح إنسان يقرر، منفردا ومزمل عن الانخراط في حركة جماعية، أن يكون إنسانا حرا، وأن يخلق لنفسه، وللأجيال الطالعة، عالما أبهى وأجمل، فذاك هو ثمن البحث عن الحرية الفردية في عالم مستبد ظالم، وذاك هو، أيضا، ثمن الخضوع لشروط هذا العالم، بحيث لا يكون أمام الإنسان إلا أن يختار ما بين موت في الحياة، وحياة في الموت، ولا أن يقرر لنفسه، فلما أن يكون قناعا أصم، منحذرا إلى موت أخير، أو أن يكون إنسانا حرا، يفتح، بموته، أبواب الوجود؛

والبحر كالصحراء.. لا يريو العيش

لأن من يقول «لا» لا يتو إلى من الدوع!

.. فلترفعوا عينكم للناظر المشرق

فسوف تنتهون منه.. غدا.

وفبكرو زواجكم.. هنا.. على قارعة الطريق

فسوف تنتهون ها هنا.. غدا.

فالانحناء من..

مثلما يرى في مرآيا الرموز القديمة، كسيزيف، حيوانهم العائنة، وهوياتهم الخائنة، ويعترف مصيرهم في مصائرهم؛ يمكن أن نقرأ في تباطؤ المواقع، وتطابق المسائر، وتداخل الأمكنة والزمنة، وحلقة التجربة الإنسانية، ودلالة أن التمرد الفردي، على نبه وسمو غايته، ليس إلا فعلا علميا عائنا؛ ذلك لأن التمرد الفردي يكاد لا يرقع الصخرة عن صدره حتى تهوى عليه وتخطمه، لئلا يمتدد آخر يفعل الفعل نفسه، ويلقى المصير عينه، بينما استجابة الحشد لتداء التمرد، تجعل هذا الأخير ثائرا، وتجعل الفعل جلديا وشاملا، والتغيير جماعيا، وتحول دون انقلاب الهدف إلى تقيضه، وتخلص المتمرد الفرد من مصير يميز عن رده، بقدر ما تخلص الحشد من الموت في الحياة، ومن الاستمرار في غوش تجربة سيزيف؛ رمز العلمية والعيب، وهي الأمور التي تجعل من موت المتمرد الفرد شرارة انبعاث ونهوض، وجسرا للمبور من العلم إلى الوجود، وذلك على نحو ما نقرأ في القضاء الدلالي للمتتالية الثالثة:

فلترفعوا عينكم إلى

لربما.. إذا التقت عينكم بالموت في ميني

يبتسم الغناء داخل.. لانكم رفعتم رأسكم.. مرة!

«سيزيف» لم تعد على اكتافه الصخرة

يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق (٤١)  
(ص ٧٤).

إن رفع المستعبد عينهم، وتوجيهها صوب سبارتاكوس المشرق، ليس إلا معادلا خارجيا لقلب عيونهم؛ بنية توجيهها صوب دواخلهم، فليس سبارتاكوس إلا رمزا عليهم، إنه تجسيد حتى لمصيرهم المشترك، ولضراوة شروط الواقع اللاإنساني الذي هو قبر كبير يحتضن موتهم في الحياة. ولأن سبارتاكوس بترك - بوعه العميق ورويته النفاذة - أن امتلاك إرادة الحياة مرة واحدة هو امتلاك نهائي لها، فإنه يلقي على إخوته نبوءة خلاص، وبشرط تحقيقها بامتلاكهم إرادة أن يكونوا بشرا خلاقين قادرين على استعادة

تستمر متتاليات المزج الثاني، بل جميع متتاليات المزج الثالث والرابع، في توليد المفارقات المساوية الساخرة، وهو الأمر الذي ما كان له أن يتحقق بمعمل عن إظهار ثوابت هوية القناع، وعن استمرار شبكة دلالات المزج الأول، والمتتالية الأولى من للمزج الثاني، ومتتاليات أخرى ترد في مواضع مختلفة من القصيدة، وتناقض، دلاليًا، متتاليات تسبقها أو تمقّبها، في بث هذه الثوابت، وفي التداخل والتشابك الذي يبنى شبكة دلالية كلية تمكس عالم الرّها الطوبانية، وتدعو إلى الرّفص والتمرد الجماعي، وتناقض عالم الواقع الجمعي، وتحول الدعوة الظاهرة إلى القبول به إلى نقيضها المضمن فيها.

ولاشك، هنا، أن علامات التعجب التي تثبت في نهاية كل سطر شعري، أو متتالية، تعمل على التشكيك في صدق ما يثابته من دعوة ظاهرة إلى القبول والنبات، وإلى الاستلام للإحباط واليأس المذلّين، مما يفضي إلى تحويل هذه الدلالات الظاهرة إلى دوال تنطوي على دلالات ضمنية مناقضة يتم تمصيقها عبر انتداح خيوط وإشعاعات الشبكة الدلالية الرّهبانية في نسج الشبكة الدلالية الجماعية، وعبر اختراقها الدلالات الظاهرة للدعوة العدمية العابثة:

الله لم يففرخيطية الشيطان حين قال لا!

والودعاء الطيبون ....

هم الذين يثرون الأرض في نهاية المدى

لأنهم لا يشنقون!

فعلموه الانحناء ...

وليس ثم من مفر ...

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!

وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى...

ودمعة سدى! (ص ٧٥)

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينمّج الردى

فقبّلوا زوجاتكم... إنّي تركت زوجتي بلا وداع

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعيها

بلاذراع<sup>(٤٢)</sup>

فعلموه الانحناء!

علموه الانحناء! (ص ٧٤، ٧٥)

إن المصير الذي يواجهه المتمرد الفرد على المشتقة، هو المصير الذي يواجهه الممثل الخانع على قارعة الطريق، وليس لكليهما إلا أن يحترقا بلهب مأساة واحدة ذات وجهين، وإلا أن يرنوا بأملاح الدموع!... فهل ينطوي هذا الأمر على دلالة أن التمرد الفردي، والبخسور الجماعي اللذين، ليسا إلا وجهين لحقيقة واحدة؛ لأنهما خياران ينتهيان إلى مصير واحد؟... ربما تكون هذه الدلالة هي إحدى أهم الدلالات التي يمكن التقاطها من إقامة المماثلة بين المصيرين، ومن الدعوة إلى عدم تكرار تجربة التمرد الفردي. ولعل في وصف القناع لنفسه بـ «الثائر المشتوق»، ما يرمي إلى رغبته في التحول، عبر استجابة الحشد لندائه بالانخراط في حركة تغيير اجتماعي جماعي، من متمرد إلى ثائر. ولعلنا نستطيع، في هذا الضوء، أن نفك التناقض الذي تنطوي عليه المتتالية الأخيرة من المقطع السابق، ما بين رفض الانحناء، لكونه مرايمًا، والدعوة إليه بوصفه خلاصًا من الموت؛ «فعلموه الانحناء! علموه الانحناء!»، ذلك لأن التجاور ما بين النقيضين لا يؤدي، في ضوء الإشعاعات والدلالات التي ينسجها المزج الأول على النص بأسره، إلى حمل الدلالة الظاهرة للدعوة إلى الانحناء على محمل الجسم والقطع، وإنما يحمل على قلب دلالته عبر تحويلها إلى دال ينطوي على مفارقة ساخرة نذكرنا بحالة النبي أيوب، فهو إن رفض واقعه، وتمرد عليه، اعتبر خاطئًا، وهو إن قبل، وصمت واستكان، ترك ليموت على حوافي النفايات!.. وهكذا تتحول الدلالة الظاهرة إلى دال ينطوي على دلالة ضمنية مناقضة لها، ومتجاوزة، تمامًا، مع الرّفص القطعي للقبول بالعبودية والاستبداد، ومع الدعوة الحاسمة إلى الثورة الجماعية القادرة، وحدها، على التغيير.

نتعرف من خلال هذه المواشجة المكونات والخصائص الأصلية التي تنصب في هوية القناع، والتي تشكل موقفه، وتفصح عن رؤيته للعالم وقد تحولت، دون أن نفقد جوهرها، من الجدية الصارمة إلى السخرية المسأوية.

•

يتكون المزج الثالث من أربع متتاليات شعرية ينطلقها، جميعاً، سبارتاكوس القناع، مرجحاً كلماته إلى عدوه وقائمه، القيصر، ومغنياً في قرارات صوته أصداً صوي: سبارتاكوس التاريخي - الإبداعي، والشاعر المعاصر أبل دنقل، ودافعا مؤشر البناء والتكوين إلى امتصاص مكونات وخصائص تعود إلى تجربة الأول، وهويته، وإلى تجارب ذوات أخرى يصهرها في تجربته وهويته، ليعمقهما، وليوسع مداهما الزماني، متجاوزاً مسألة الوجود النصي لسميه التاريخي، وجاعلاً من كلماته، ومن تجربته المحمولة عليها، معادلاً رمزياً، موضوعها، لتجربة الشاعر المتشقق به، ولتجارب قراء محتملين، في الحاضر، وفي المستقبل.

ولذا بدأ واضحاً من تحليل المزيّن الأول والثاني أن القصيدة تنهض على تناس حوارى مكثف، ومتعدد المستويات، مع رواية هوراد فاست، والشريط السينمائي، بالإضافة إلى نصوص أخرى - وهو الأمر المستمر في أغلب متتاليات الأمزاج - فإننا نلاحظ، هنا، أن الشاعر يستلهم الرواية في جعل المزج الثالث خطاباً يوجهه سبارتاكوس إلى القيصر، ولكنه يحدث انزياحات كثيرة في مضمون الخطاب، ليتجاوب مع الطابع المسأوي الساخر، من جهة، ومع تناقض موقفى سبارتاكوس الرواية، وسبارتاكوس القصيدة؛ فالأول يوجه خطابه، في لحظة انتصار، وعبر جندي روماني أسير، إلى مجلس الشيوخ<sup>(٤٥)</sup>، بينما الثاني يرفع خطابه، مباشرة، وفي لحظة انكسار وموت، إلى قاتله، القيصر؛ بحيث يبدو الأمر وكأننا إزاء سبارتاكوسين نقيضين: متصهر ومهزوم، متصهر يمتلئ، في لحظة نصر، بالعزيمة وبالتأكد من أنه ذاهب إلى انتصار حاسم، ومتصهر وصل إلى مصيره للمأسوى الأخير، أو نكون إزاء حالتين من حالات سبارتاكوس واحد، وفي صلب لحظتين دراميتين استثنائيتين من لحظات تجربة

علينا، إذن، أن نقرأ في المتتاليات السابقة، وأشباهها، حيثما وردت، دلالات تناقض دلالاتها الظاهرة، وأن نجد في ثنائياها دعوة سبارتاكوسية مواربة، ولكنها ملحاح، إلى ترك الراداعة، والرضى بالحال، وإلى الحلم بعالم سعيد، وإلى الثورة على القياصرة، وإلى إلقاء الحياة بموت خصب.

ولئن كان انشطار القصيدة إلى بنيتين متناقضتين: رؤاوية طوباوية، وواقعية جميعية، نتاجاً لانشطار، ولانتهاء تجربته المستمرة إلى انكسار، فإن المفارقة الساخرة، أو السخرية Irony المتولدة عن اصطراع هاتين البنيتين، والمكتسبة، عبر هذا الاصطراع، وعبر الكثافة المفرطة في توظيف علامات التعجب، طابع السخرية الدرامية المطبوعة لا المصنوعة، تبدو، في القصيدة، بوصفها وسيلة أدبية تناسب الواقع للمأسوى الساخر، وتتجاوب مع خصائص القناع الذي لا يتفق مصوره، علماً، مع مواقفه، ومكونات هويته، ومع خيالاته النبيلة، وإنما يتفق مع تركز خيالاته النابغة من توقه اللاهب إلى تجاوز الواقع الضارى، في التمرد الفردي الذي هو أشبه بقفزات في الهواء، ومع موقفه الجديد الذي لا يناقض، جوهرها، موقفه القديم، وإنما يتطابق معه من وجهة أنه - أي القناع - يستبدل السخرية المسأوية، بالتمرد الفردي، ليقول من خلال هذا الاستبدال، وبطريقة نل في ذاتها على جميعية الواقع، الرؤيا الطوباوية نفسها، والوعى الشقي المنطشر بين واقع معتم، ومثال مدنى، والمرابح بين يأس وأمل.

ويمكننا، في ضوء نهوض القصيدة على السخرية، بوصفها وسيلة «لقول أقل ما يمكن وتحميل ذلك القول أكبر ما يمكن من المعنى»<sup>(٤٦)</sup> أو بوصفها نظاماً كلامياً «يتجنب القول الصريح، ويتركز المعنى الواضح لما يقول»<sup>(٤٧)</sup> أن نقرأ، في كلمات سبارتاكوس الموجهة إلى القيصر، ولاسيما تلك التي تبث دلالات صريحة تتحرك في حقل الاعتراف بالخليفة، وإعلان الرغبة في التفكير عنها، ورفع رايات الاسترحام، والولاء، والخضوع، دلالات ضمنية تناقض هذا الحقل الدلالي. ويمكننا مواشجة هذه الدلالات، على تعددتها وثرائها، بشبكات دلالية تبشها متتاليات أخرى تتجاوب دلالاتها الصريحة مع دلالاتها الضمنية، بحيث

تمرد تبدأ بالاستسار، وتراوح ما بين نصر وهزيمة، وتنتهى بالانكمار:

يا قيصر العظيم: قد أخطأت ... إني أعترف

دعنى - على مشنقتى - ألتم يدك

ها أنذا أقبل الحبل الذى فى عنقى يلتف

فهو يدك، وهو مجدك الذى يجبرنا أن نعبدك.

(ص ٧٥)

تضع الدلالات الصريحة لهذه المتشابهة القناع فى موضع المنكسر المثل؛ فهو يعترف بأن تمرده خطيئة تستوجب العقاب، وأن مصيره يتفق، علماً، مع خصائص هويته وأفعاله، وأن المشقة تدفعه، وهو فى طريقه إلى الموت، إلى استبدال هوية العبد الخائف الذليل، بهوية الإنسان المتمرد الجسور الباحث عن حريته. ولكن النعمة المأساوية الساحرة التى تتحمل عليها الكلمات تحول دلالاتها الظاهرة إلى نقيضها، وتحول دون اندياحها فى بنية هويته العميقة. ولا يكفى النص بتوليد السخرية من خلال التضاد الضمنى القائم بين البنيتين الروائية والجحيمية، أو بين الهوية المتأصلة المكتسبة عبر صيرورة الشجرة، والهوية المفروضة، بالإرغام والقهر، على القناع، وإنما يدهم هذه السخرية، أو ينتجها، من خلال التوظيف المتقصد لأداة النداء: «يا»، التى تستخدم لنداء القريب والبعيد، والتى يفضى استخدامها، هنا، إلى إلغاء المسافة بين سبارتاكوس والقيصر، وإلى وضعهما فى حالة مواجهة تقوم على الندبة والعداء، وهو الأمر الذى يعمل الإيحاء به - بالتضافر مع تقنيات وموجيات أخرى - على قلب الدلالات الظاهرة إلى نقيضها.

ولعل توظيف علامات الترقيم: علامة التعجب، الشرطتين، علامتى التنصيص، وعلامة الحذف، وغالباً فى غير ما وضعت له فى أصول استخدامها، أن يكون هو أبرز تقنية أسلوبية تعتمد القسبة فى إنتاج الإيحاء بضرورة حمل المعنى على نقيضه، أو تحويله إلى دال ينطوى على دلالة السخرية، وذلك بالإضافة إلى استخدام بعض الأفعال والنموت التى يعمل زرودها، فى سياقها، على توليد الدلالة الضمنية من قلب الدلالة الظاهرة، وعلى تعميق حدة التناقض بين الدالتين.

وهكذا نجد، على سبيل المثال، أن اقتران أداة النداء، «يا»، مع الصفة: «العظيم»، فى جملة النداء: «يا قيصر العظيم»، التى هى مفتتح المزج الثالث، يفضى إلى إحاطتها بنغمة تهكمية تخبرنا أن القناع يتقصد السخرية بدهوه، وبالعالم، وبالمصر الذى آل إليه، وتهيتها لاستقبال كلمات سبارتاكوس الموجهة إلى القيصر باعتبارها كلمات تهكمية ساحرة، طالما لا توجد موجيات أخرى تعمل على تهيفتنا لاستقبال الأسطر أو المتتاليات التى ترد فيها استقبالا مغايراً.

وإن كان هذا هو شأن توظيف أداة النداء، والصفة، فإن الجملة الاعتراضية - على مشنقتى - تؤدى وظيفة تحديد المقام الذى يحيط بالمقال، فتولد دلالة أن القناع لا ينطق عن لؤادة حرة، وإنما عن إرغام وقهر، وأنه يعترف بخطيئة يترك أنها أسعى ما يميزه من حيث هو إنسان، وأنه يلجأ إلى السخرية المضمنة، وإلى تشفير الكلام، كى لا ينسلخ عن هويته المكتسبة عبر صيرورة نضال مرير، وليضمن فى نثاها خطاب يوجهه إلى قيصر رسالته الحقيقية الموجهة إلى إخوته وأقرانه.

وتتضافر الوظائف التى تؤديها جملة النداء، والجملة الاعتراضية، مع السخرية المضمنة فى إقامة المماثلة بين حبل المشنقة، وبندى القيصر<sup>(٤٦)</sup>، وفى جعل الحبل - الإرغام والقهر، قريناً للمجد الذى يبينه ورسالته على الموت، بحيث يفضى ذلك إلى وضع سبارتاكوس المشنوق على نقيض قائله، وإلى استدعاء شبكة دلالات المزج الأول الذى يرفع فيه التطويب إلى السلالة السبارتاكوسية التى تبني مجدها على ابتكار الحياة والحرية.

ويكاد ما قلناه بصدد وظيفة الجملة الاعتراضية، فى المتتالية الأولى، أن ينطق على وظيفة مثيلتها فى المتتالية الثانية التى توظف، بالإضافة إلى ذلك، علامتى التنصيص، وعلامة الحذف. وإذ تعمل علامتا التنصيص على تعليق دلالة كلمة: «الوجود» إحاطة بهما، وعلى توليد السخرية من «الوجود» الذى يمكن للاستبداد أن يمنحه للبشر، ومن رؤية الحاكم المستبد الذى يعتبر نفسه مانع وجود، فإن علامة الحذف (..) تفتح الكلام على الاستمرار والإضافة:

دعني أكثر عن خطيئتي

أمنحك - بعد ميتي - مجمعتي

تصوغ منها لكأسا لشرايك القوى

.. فإن فعلت ما أريد:

إن يسألك مرة عن دمي الشهيد

وهل ترى منحتني «الوجود» كي تسلبني «الوجود»

فقل لهم: قد مات.. غير حاد على

وهذه الكأس - التي كانت عظامها مجمعت -

وثيقة الغفران لي.<sup>(٤٧)</sup> (ص ٧٦)

علينا، إذن، أن نحمل الكلام على تفسير دلالاته الصريحة؛ فالقناع لا يطلب التكفير، وإنما هو يسخر من الذين يطالبونه به، وهو لا يقصد منح مجمعتهم القيصير، وإنما يفرض أولئك الذين يجعلون من جماجم البشر أهرامات لجدهم، وكؤوسا يحتسون بها ماء الحياة - دماء الناس، وهو لا يترك مجمعتهم وثيقة غفران لقاتله، وإنما يتركها وثيقة إدانة، أو علامة موت ملازم، وتغد مستمر، وصراع مفتوح، أو كأسا يصعد من قاعه التنين الذي صار المستبد وهو يقيم حياته ومجده على الجماجم، ويوسع منارات حريقه باستعباد الآخرين. ولعل هذه الدلالات، وغيرها مما يدور في حقلها، أن تعمق من خلال اثنياتها في شبكة الدلالات المتشكلة في فضاء القصيدة حتى الآن، وأن تعمق، بدورها هذا الفضاء، وذلك بقدر ما تتمتع الشبكات الدلالية للمتتاليات اللاحقة، من خلال الانعكاس الارتجاعي، على تمهيق التضاد الدلالي للقصيدة بأسرها، فيما هي تلقى انعكاسات الشبكات الدلالية السابقة وتدمج نفسها فيها، وتوسعها.

ولعل الضرورة الشعرية التي تجسدها المتتالية الثالثة أن تكون مفصلا نصيا، أو بؤرة دلالية تتجمع فيها خيوط الدلالات القبلية والبعيدة، لتعيد بشها، بعد أن تحملها بموجبات التوجه الدلالي الحقيقي للقصيدة، ولكونات وخصائص هوية القناع، ورؤيته لذاته وللعالم :

يا قاتلي: إنني صفحت عنك..

في اللحظة التي استرحت بعدها مني:

استرحت منك<sup>(٤٨)</sup> (ص ٧٦)

لم يصفح سبارتاكوس - القناع ولم يسترح، إلا لما كانت القصيدة نصا في الوجود، وكذلك أيضا، لم يترك علوه، وقائله: القيصير، ليستريح؛ فقد منح القصيدة للأجيال الآتية، على امتداد الأزمنة؛ كي تواجهه، وتثور على استبداده وطفائه، ومنحه مجمعتهم لتكون كأس موته الملازم، ولتكون هي السيوف الذي سيحترق به هو نفسه - بعد موته - رأس قاتله. ولعل عشق القناع الحياة وإدراكه أن إسماتها على مشاقق الاستبداد ليست راحة بل عذاب جميعي، وأن للخلاص الفردى، بالموت، ليس خلاصا، وإنما الخلاص الحقيقي يكمن في إقامة فردوس الحياة الدنيوية ليكون مجالا حيويا لإنسان حر خلاق وسعيد، لعل هذه، جميعا، أن تكون هي الدوافع الحقيقية للوصية التي يحملها القناع للقيصر، في المتتالية الرابعة، والأخيرة، التي اكتسب فيها، وهو يخاطبه، سميت الشهيد العراف:

لكنني.. أوصيك إن نشأ شفق الجميع

أن ترحم الشجرا

لا تقطع الجذور كي تنصبها مشانقا

لا تقطع الجذوع

فربما يأتى الربيع

«العالم عام جوع»

فلن تشم في الفروع نكهة الثمر!

وربما يمر في بلادنا الصيف الخطر

فقطع الصحراء.. باحثا عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير

والرمال

والظما الناري في الضلوع!

يا سيد الشواهد البيضاء في النجى..

يا قيصير الصقيع!<sup>(٤٩)</sup> (ص ٧٧، ٧٦)

بالخطاب، واصلاً عبر التكرار والتحويل، مطلع المزمج الرابع، بمطلع المتتالية الثانية من المزمج الثاني التي افتتح بها خطابه إليهم، وهو الأمر الذي يشير إلى توظيف التقنية المونتاجية في إحداث القطع المتجدد في المزمج الثالث، والوصل المتأن من تكرار مشهد عبور الإخوة في الميدان، بغية ربط المزمج الثاني بالمزمج الرابع، وإضافة مشاهد، وكلمات جديدة.

يتكون المزمج الرابع من أربع متتاليات، تقوم أولها على تناس داخلي مع المزمج الثاني، ولا سيما المتتالية الثانية، حيث يتكرر سطرها الأول مع استبدال شبه الجملة: «في انحناءه، بالجملة: «مطرقين» لتوليد دلالة الخضوع النهائي: «يا إخواني الذين يهرون في الميدان في انحناءه» (ص ٧٧)، وحيث يتكرر سطرها الثاني: «منحدرين في نهاية المساء» (ص ٧٧) بتمام نصه، بينما يأتي السطران الثالث والرابع: «لا تخلموا بعالم سعيد... فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد» (ص ٧٧) من تكرار السطرين الأول والثاني من المتتالية الأخيرة من المزمج الثاني، بتمام نصهما، مع حذف علامة التعجب التي يقضي حذفها إلى استبدال اليقين والوضوح بالشك والاستكثار، وإلى بث دلالات الإحباط واليأس التي لا تنسجم، من فيا نحسب، مع الدلالات الضمنية التي تنتجها السخرية. ولعلنا نستطيع أن نفترض أن سقوط علامة التعجب هو، في الأغلب، خطأ طباعي، وليس عملاً مقصوداً من جانب الشاعر، بحيث يمكننا أن نقرأ، في المتتالية الأولى من المزمج الرابع، وهي القائمة على تناس داخلي متجاوب، تكراراً يكرس دلالات المزمج الثاني، وفروقة شعرية تعيد قول ما قيل سابقاً، وتكثفه، وتضيف إليه، لتصل بينه وبين ما سيقل في جميع متتاليات المزمج الرابع، ولتستعيد ربط الخيوط التي قطعها القطع المونتاجي، وذلك دون إلغاء الآثار والموجّهات التي أنتجها، وبخاصة تلك المتصلة بالتناقض الحاد ما بين الرمزتين المخوريتين المتصارعتين: سبارتاكوس، والقيصر، اللذين تقوم القصيدة على قول تجربة من تجارب صراعهما المفتوح.

ويتأكد صواب الفرض السابق من خلال اكتساب صوت القناع، في المتتالية اللاحقة، نبرات أليمة تنهى انهيار الحلم، وتحيل إلى معاناة حالم يائس، ونسر منكسر حاول التحليق، منفرداً، في فضاء ججري بلا أفق، فانكسر. وإذ لا

ليست هذه المتتالية وصية فحسب، وإنما هي، أيضاً، نبوءة يشترط تحقيقها بعدم تنفيذ الوصية، وهي نبوءة يلقيها القناع في وجه القياصرة الذين عاصروهم والذين سيعاصروهم؛ مثلما ألقاها سبارتاكوس التاريخي - الإبداعي في وجه مجلس الشيوخ، وأسياد روما، ومثلما ألقاها الشاعر، من خلف قناعه، في وجوه الحكام المستبدّين الذي كان سبارتاكوس - القناع، وقصيدته، تنبئة من نتائج التصدي لأنظمة التابو التي يهضون حكمهم عليها.

ولأن القناع يترك أن القيصر ليس مؤهلاً للتوقف عن إمامة الحياة؛ فإنه لا ينتظر منه أن يفعل ذلك، ولا يحمله وصية يأتمنه عليها، وإنما هو، في الحقيقة التي يؤكدنا استمرار تحويل الأشجار إلى مثاقق وصلبان، يلقي في وجهه نبوءة سوداء؛ فالحياة لا تقوم على استعباد طبقة لطيفة، أو فئة لفئة، أو جنس لجنس آخر، وإنما على انفتاح وتعاون وتفاعل. والقهر لا يقع على المتهورين فحسب، وإنما يترد، في النهاية، على القاهر، ذلك لأن تأجيل وجود الشعوب، وتحويل الأشجار إلى مثاقق، والبشر إلى خدام مطواعين، أو إلى مجالدين يتسلى الأسياد بموتهم، لن يقضي إلا إلى إحالة الحياة إلى موت، والوجود إلى علم؛ بحيث يلقي القاهر مصير المتهور، ويصير القيصر حاكماً ميتاً لشعب ميت.

وإن كان لنا أن نقسم الصلة بين النص والواقع الذي استدعاه، وأحاط بإبداعه؛ فإننا نستطيع أن نقرأ في شبكة دلالات الوصية - النبوءة استكناها عميقاً للشروط الضاربة التي حكمت الإنسان العربي، وواقعه، والتي دفعت بهما، معاً، وبالبلاذ، إلى صحراء صيف خطر، هو ذلك الذي يجتاحنا منذ يونيو - حزيران ١٩٦٧.

بعد أن يلقي القناع نبوءته التي يضمها رسالته الحقيقية والتي يكشف فيها عن لبائه على مبلته وموقفه، وعن تمسكه، على الرزم من الشق، بهويته الأصلية، وبريائه الطوباوية، ومثاله الأعلى، يتوجه، في المزمج الرابع - وقدخل سميت الشهيد والعراف، وأكسب صوته نبرات تختلف من متتالية إلى أخرى، وتتداخل: للشهك الساعر، والحالم اليائس، والنسر المنكسر الآمل بهيوس - إلى إخوانه

إلى انهياره، فهناك الذي «لم يأت» لن يأتي أبداً، وليس ذلك لأنه رمز على حلم مستحيل، بل لأنه لا يسقط فجأة من غيب، وإنما يتم تصميده من داخل الذات، مثلما أن قرطاجة لا تحمل كي تلقى في روما، وإنما تصير روما قرطاجة حين يصير أهلها سبارتاكوسيين حالين، وثلاثين قادرين على استبدال هانيبال.. الإنسان الحر الكامن فيهم، بالقيصر.. العاطفة المستبد بدواخلهم.

ولكن كان تلفف القناع إلى التحول من الاستعباد إلى الحرية، وإلى جمل روما التي يرفضها قرطاجة التي يحلم بها، هو الذي قاده.. كما نفهم من الدلالات الضمنية.. إلى التمرد من قبل أن تتضح شروط الثورة الجماعية المخيرة، وإلى الانتهاء على «حبال الموت» فإن إلحاحه، وهو في طريقه إلى الموت، على نقل رؤيا احتراق الحلم.. قرطاجة المستقبل الآتي، إلى إخوته، يحمل دلالة استنهاضهم، وتحفيز إنسانيتهم، لإنقاذ ذاتهم الجماعية بإنقاذ حلمهم الجماعي، الذي يقتون إنقاذه بالعمل على تحقيقه:

وفي المدى: «قرطاجة» بالنار تحترق

«قرطاجة» كانت ضمير الشمس: قد تعلمت  
معنى الركوع

والعنكبوت فوق أعناق الرجال

والكلمات تفتنق

يا إخوتي قرطاجة العذراء تحترق. (٥١)

لا نقول هذه الصورة احتراق الحلم فحسب، وإنما هي، أيضاً، توصف الوقوع. فحين تحترق «قرطاجة» تنفرد «روما» بالوجود وتصير، وحدها، سينة العالم الأرضي الجحيمي الذي يقيم على سحق الحرية، وإمالة الحياة، وامتهان إنسانية الإنسان، وتحريم الكلمات. ويدخل «قرطاجة» نقبض «روما» شبكة رموز القسيدة، يتمم التضاد ما بين بنيتي الرؤيا: الطوباوية والجحيمية، وتفتح ذاكرة القارئ على استدعاء دوافعها المتكررة في الأزمنة والحضارات، وتنعس قاع القسيدة وتعمق وتتحوّل تجربة القناع إلى تجربة إنسانية كونية لا تفارق الإيحاء بالصرع

نجد ما يبرر، فنياً، ونفسياً، ودلالياً، انطلاق سبارتاكوس في مخاطبة إخوته لإطلاعهم على حلمه، لو كان معتمداً بانهاره النهائي، أو كان لا يقصد عكس ما قاله لهم حين قال: «لا تخلموا بهالم سعيدة، فإننا نجد أن إطلاع سبارتاكوس إخوته على حلمه المنهار هو، في حد ذاته، دعوة لهم، ومن وراء الرقابة القيصريّة، لأن يستعدوه، ولأن يعملوا، دافعا وبشاة، على تحقيقه:

وإن رأيتكم في الطريق «هانيبال»

فاخبروه أننى انتظرتهم مدى على أبواب  
«روما» المجيدة.

وانتظرت شيوخ روما.. تحت قوس النصر..  
قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين الزينة المعربة

ظللن ينتظرن مقدم الجنود..

دوى الرؤوس الأطلسية المجيدة

لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجيدة

فاخبروه أننى انتظرتهم... انتظرتهم..

لكنه لم يأت

وأننى انتظرتهم.. حتى انتهيت في حبال الموت

وفي المدى: «قرطاجة» بالنار تحترق (٥٠).

(ص ٧٧-٧٨)

يستلهم الشاعر، في صياغة حلم قاعه، تاريخ الصراع بين «روما» و«قرطاجة». واذ يجعل الأول رمزا على الجحيم الأرضي وممالك العبودية، فإنه يجعل الثانية، كما ستشرح بعد قليل، رمزا على الفردوس الأرضي. وهو الأمر الذي يصبغ ثنائية البنية النصية القائمة على الصراع، ويدل على أن حلم القناع، ورواياه الطوباوية، يتمركزان في استبدال قرطاجة بروما، وهانيبال بالقيصر. وحين يفصح القناع عن أنه لم يكن وحده من انتظر هانيبال، كى يضع قرطاجة في روما، إنما شاركه الحلم والانتظار الشيوخ والنساء، فإنه يؤكد جماعية الحلم، ويوحى بأن الانتظار المناجز (الشيوخ) والعابث (نسوة الرومان بين الزينة المعربة)، هو الذى أنضى

الاجتماعي، فيما هي تملو على الزمان والمكان، وتتداح في مدارات الوجود.

وحين يستعيد القناع، في المتتالية الأخيرة، نفمة السخريّة، ونبيرات للتكسر اليائس، ويكرّر دعوته الملحاحة لإخوته أن يملعوا طفله الرضيع الانحاء، ملحا على ذلك بتكرار اللازمة: «فعلموه الانحاء». ثلاث مرات؛ فإن تعارض الدلالة الصريحة لهذه المتتالية - اللازمة، التي سبق ورودها بتمام نصها في المرح الثاني، مع الدلالة الصريحة للمتتالية السابقة لها، والتي تبث الإحساس باحترق الروح مع احترق قرطاجة - الحلم، يفضي إلى استنتاجات دلالات ضمنية تتجاوب مع شبكة الدلالات الكلية للقصيدة، وترمز لإحاح القناع على تأكيد فكرة أن «الحياة نفسها هي الإجابة عن الرغبة في الحياة»<sup>(٥٢)</sup>، وعلى طلب ما يناقض ظاهر الدعوة، وعلى استنكار موقف إخوته الخائعين للذل، والراضين بانتهاك إنسانيتهم، وابتزاز أطفالهم منهم لإلحاقهم في مخادع البيد.

ولعل في تثبيت علامة الحذف (...) (٥٣) في نهاية اللازمة المتكررة: «فعلموه الانحاء» ما يوحي بإمكان استنباط الدلالة الضمنية عبر استدعاء الكلام المحذوف، أو عبر إقامة سلم استبدال يتضمن الكلمات التي تناقض ما اختاره القناع لإقامة سياق تهكمي ساخر؛ بحيث يمكننا استبدال كلمات من قبيل: الرضى، والتمرّد، والثورة، بكلمة الانحاء وموازاتها المحتملة، ليكون في هذا الاستبدال فك لشفرات الرسالة المضمنة، ونزع لقناع السخريّة الذي أغقته عليها الرغبة في التعبير الحر في ظل واقع يلقي صخرة الاستبداد على الأقواء، ويخفق الكلمات، وهو الواقع الذي دفعت شروطه الضاربة الشاعر إلى التكلم من وراء قناع تتعدد نبيرات صوته، وتبائن أفقته، لتتمكّن الرغبة في الإفلات من شروط واقع يكبح حرية التعبير والرأى: حرية الحياة.

ولكن كان تكرار علامة الحذف ينتج ما تقدم إضاحه؛ فإن تكرار اللازمة يفضي إلى تدوير القصيدة؛ بحيث تلتحم نهايتها المفترضة ببدايتها، وبحيث يكون المرح الأول الذي هو الحكمة المستخلصة، والتطوُّب الأول، والأخير، هو آخر كلمات قالها سبارتاكوس - الإنسان الحر، في لحظة الرؤيا

الصفائية التي سبقت موته. وذلك بالإضافة إلى أن تدوير القصيدة يجعل من مطلعها خاتمة لها، ويجعل من لحظة الوصول - المصير، لحظة بدء آخر، وهو الأمر الذي يفتح تجربة سبارتاكوس الابن على تجربة سبارتاكوس الأب، لا ليكرها، بل ليعتاج الأمل الذي شيدته، وليستخلص حكمته، فلا يكون متمردا فردا، بل نائرا ضمن ثورة جماعية تحرق روما، وتعلو صروح قرطاجة، تبني الحياة على الحرية، والحق، والجمال، وتعطي الإنسان حرية أن يكون ما يستطيع أن يكون.

هكذا نصل إلى قرب نهاية رحلتنا مع «كلمات سبارتاكوس الأخيرة». ولكن كنا قد ركزنا تحليل حركتي التناس والتماهي، على المرح الأول، متخذين منه نموذجا دالا على القوانين والأليات التي تحكم هاتين الحركتين على امتداد القصيدة؛ بحيث بدأ التناس الحوارى وجها ظاهرا لهذا الكتيك التماهي، وتوضح نهوض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية خلقة، وعلى اعتماد التفتح بوصفه مبدأ تكوينيا؛ فإن تبعنا حركة التناس الحوارى، طريدة الكثافة، مع الرواية - الشرط السينمائي، أو إلحاحنا السريع لنصوص أخرى؛ أسطورية، ودينية، وتاريخية، وفلسفية، وإشراقية، تناصت القصيدة معها، أو استلهمت، لا يعنى أن هذه هي وحدها النصوص الغالبة في القصيدة، أو الوامضة في نسجها موحية بتفاعلها الثرى في قاعها العميق، وإنما يعنى، فحسب، أن هذه النصوص هي الأشد غيابا فيها، وفي المقدمة منها رواية: سبارتاكوس، للكاتب الروائي هوارد فاست، والشرط السينمائي القائم عليها الذي يحمل رؤية المخرج ستانلى كوبريك، وقد تفاعلت مع رؤية كاتبها.

ولا ريب أن القصيدة تتناس مع نصوص أخرى أقل غيابا فيها، أو لها غيابها اللافت، على مستويات لم تطرق إليها، ومن ذلك، مثلا: الشعر العربي القديم، وبخاصة شعر أبى تمام والعتبي. والحكايات الخرافية التي صيغت حول حدث يتصل بعلاقة الشاعر ديك الجن الحمصي مع جاريته وغلامه، أو حول جمجمة الشاعر الجاهلي الصمّوك: الشنفرى. فإذ نلمح حضور المتنبي على مستوى الأعراف الفنية المعتمدة في بناء القصيدة؛ لغة، وإيقاعا، وبناء للصورة



يوصفه رمزاً محورياً تدور القصيدة عليه، فيما هو يخوض تجربتها. وفيما هو يتكرر ذاته، ويقول رؤيته، إذ يتكررها وينطقها. ولأنك أن الانطلاق من لحظة الشئ، التي تختزن طاقة درامية ذروية ينذر وجودها في لحظات غيرها، قد تكفل بتفسير منبع تشكل البنية الدرامية للقصيدة، وفتح المجال واسعا أمام اندماج مكوناتها وعناصرها في أدق وأصغر خبائيا النسيج النصي القائم على الاصطراع المستمر بين بنية الرؤيا الطوبائية، وبنية الواقع الجحيمي، الذي يعتبر - أى النسيج النصي - مرة بؤرية لتلقط حركة الصراع العنيف المائر في أعماق القناع، وفي قاع القصيدة، ثم تعيد بثها في فضاء دلالي مفتوح.

\*

إن نهوض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية تجمع أنا الشاعر بالأنا للآخر: سبارتاكوس التاريخي - الإلهامي، وعلى ديكالتيكي تمام، وتناص، متواسلين ومتواكبين، هو المؤسس الفعلي لحضور سبارتاكوس، القناع والرمز، حضوراً مهيمناً على القصيدة، وهو الحضور الذي تكفل بفتح إمكانات تشكل البنية الثلاث: الموضوعية والدرامية والرمزية، وتحقيق قصيدة تنتمي إلى النوع الشعري الغنائي الدرامي الذي يتجسد في تصائد قناع محكمة البناء والتكوين.

وربما يكون القارئ قد لاحظ، من خلال معطيات التحليل النصي الذي قدمناه، أن القصيدة تلبس شكل المونولوج الدرامي، وتتوالف على تكييفات خاصة بها لأهم وأعمق خصائصه، فالصوت المهيمن هيمنة مطلقة عليها هو صوت القناع والرمز: سبارتاكوس، متوسلاً ضمير المتكلم المفرد الذي يتيح إمكان تعرف التجربة من الداخل، ومبنيها في صوته صوتي الشخصية التاريخي - الإبداعية، والشاعر، على نحو يكسب صوته توترات درامية تنبع من تفاعل الصوتين في أعماقه، ومن جدل انتمائيهما الزمني في صيرورة تجريبه الحاضرة زمنيهما، والمفتوحة على الأزمنة، ومن غيابهما، معاً، في قرارات صوته الذي هو صوت شخصية ثالثة تنتج عن تفاعلها، وتوحي إليهما، فيما هي تؤكد حضورها الموضوعي المستقل، وكيونتها الوجودية الفريدة، وتجربتها الاستثنائية الخاصة.

الشعرية، ونفمة، فإتنا نلمح بالية أي تمام الشهيرة التي مظلما: «السيف أصدق إثاء من الكب» في حله الحد بين الجد واللعب، وهي تومض في صورة احتراق «قرطاجة العذراء»، وفي دلالات الاستغاثة والامتنعاض التي تذكرنا بصرخة فتيات عمورية: «وا متصمما». كما أننا نلمح في ثنايا صورة الجمجمة الكأس، وفي امتداداتها، ودلالاتها، استلهاها لمحاكاة الشاعر ذلك الجن الجمعي (عبد السلام بن زغبان ١٦١ - ٢٣٦هـ) مع جاريته رود، أودينا ومع غلامه بكرا حيث روى أنه «كان شوقاً بحبهما غاية الشغف، فوجدتهما في بعض الأيام مختلطين تحت إزار واحد، فقتلتهما وأحرق جسدتهما، وأخذ رماهما وخط به شيئا من التراب وصنع منه كوزين للخمير...» (٥٤)، فما كان الكوزان لإقوتين يسترجع معهما ذلك، براحة وشغف، ذكرى حب جميل، وإنما صاراً جمرتين تشعلان لهيب عذاب أحمر، وعلامتي فجعة سوداء لا تصورها الأيام. ويبدو أن الشاعر يمزج هذه الخرافة، والعناصر المستلهمة من الرواية، وغيرها، بخرافة أخرى تنسب للشعري، فقد قيل إنه أُنسم أن يقتل مائة من مستعبديه، فقتل، في حبه، تسعة وتسعين، إلى أن أسر ومكّل به حيا وميت. ولكن أحد أعدائه عشر بجمجمته - بعد موته - فمات، فكان في ذلك وفاء الشعري الميت بقسم الشعري الحي. كأنما سبارتاكوس، القناع الأصيل للشاعر أمل دنقل، قد أراد، عبر الإيهام بوفاء الشعري، أن يجعل من هذا الوفاء معادلاً رمزياً لوفائه، حياً وميتاً، بوعده وقسمه، وعلى إخلاصه للحية والناس.

إن اعتماد التقنية المونتاجية (المزج) في جميع مستويات تشكل القصيدة: الألفاظ المزدوجة، الأسطر الشعرية، الأبيات والمتتاليات، المقاطع، والبنية الكلية، أو الملاحظات الداخلية بين الأمزج الأربعة، لم يعمل على تجاوز ضلالة الحضور النصي لسبارتاكوس التاريخي، فحسب، وإنما أدى إلى ابتكار نسيج نصي يقول بتجربة، وخصائص هوية سبارتاكوس قديم - جديد، وإلى تركيز حركة التشخيص الغنائي الدرامي عليه، دون سواه. وهو الأمر الذي رسخ القاعدة الموضوعية للقصيدة إذ أكسبها بنية تجربة تعود للقناع، مبعداً الشاعر عن نصه، وقائماً أفق تركيز حركة التشخيص الغنائي الدرامي المزجي على القناع، وعلى تجريبه

وبانتخراط القناع في تجربة صراعية: اجتماعية ووجودية، وابتناء القصيدة على قول صيرورة هذه التجربة، تأسس إمكان أن يستدعي الرموز المتجاوبة، أو المتصارعة معه، وصار ممكناً أن يخاطب هذه الرموز، متجاوباً أو متصارعاً، جاداً أو ساخراً، وأن يجعل من تجاوبه معها، ومن مناقضته لها، محورا تتحرك عليه تجربته رؤاه، بحيث تحولت القصيدة بأسرها إلى شبكة من الرموز الحسية الدائرة على محوره، فتوافرت، بذلك، على خصائص القصيدة الرمزية، وعلى رابع خصيصية من الخصائص الفنية للمونولوج الدرامي: حضور المخاطب - السامع في القصيدة، وهو الحضور الذي يتجسد في مخاطبين: الإخوة والقيصر. ونظرا لأن كليهما سامع صامت، فإن هذا قد يوحى بالغاء ما يترتب على حضور المخاطب من حوار بين وجهات نظر متباعدة، أو متصارعة، فير أن إمكان استنباط وجهة نظر السامع الصامت من خلال علاقات النص، وقرارة دلالة الصمت بلاشئ هذا الإيهام، ويجعلنا نصنئ إلى صوته المضمن وهو ينطق وجهة نظر تناقض وجهة نظر القناع (القيصر)، أو يحاول الدفاع عن نفسه إزاء اتهاماته (صوت الإخوة)، بحيث يفضي جدل وجهات النظر إلى توجيه تماطفاً الأساسي صوب صاحب الصوت الذي هو مدخلنا إلى القصيدة، وإلى التعاطف مع صوت الإخوة باعتبار انتماء القناع إليهم، أو باعتبارهم ضحايا القيصر، أو باعتبار أن صوته يحمل وجهة نظر تتجاوب مع القوم التي تؤمن بها، ومع المثالية التي يحملها كل منا في أعماقه من حيث هو إنسان. وإذا فُضِيَ التعاطف إلى تعليق الحكم، وفُهِمَ إطلاق الحكم على وجهات النظر استناداً إلى قيم ومعايير خارجة عن التجربة التابعة عنها، فإن ذلك ينتج التوترات الدرامية التي تتميز بها قصيدة القناع حين تغلب شكل المونولوج الدرامي الذي يتوافر على خصيصية حضور السامع الصامت ذي الصوت المضمن.

وتوافر كلمات سبارتاكوس الأخيرة: على الخصائص السابق الإشارة إليها، فإتانا نكون إزاء قصيدة قناع لها شكل المونولوج الدرامي وخصائصه الناتجة عن اشتغال فزوى بالغ الكثافة لبؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المرجعي المنتجة للأفمنة محكمة التكوين، وللقصائد المبنية.

وإذ بدأ القناع غير مستغرق تماماً في الموقف الدرامي المحيط به، وإعيا حضوره الذاتي في العالم، ومحوها الطاقة الدرامية للحظة الشئ في طاقة قابلة لإغراقه في عدمية مطلقة، إلى طاقة تحكم ساخر، وسخرية مأساوية تملو به على الموقف، إذ تجعل الموقف لحظة من لحظات تجربة كلية مفتوحة على صراع اجتماعي وجودي مفتوح، فإن هذا، بالإضافة إلى الخصائص التفصيلية التي بينها، يكسب القصيدة ثاني أهم الخصائص المميزة للمونولوج الدرامي بوصفه شكلاً شعرياً تختاره قصيدة القناع بيتاً تحيا فيه، وتحييه.

وبانطلاق المتكلم من موقف درامي بتجربة صائرة، ممتدة إلى ما يسبق الموقف الذي انطلقت منه، ومفتوحة على احتمالات المستقبل: الحياة والموت، الوجود والعلم، يتاح إمكان استنباط وجهة نظره الخاصة من ثابا تجربته، واقتناص الدلالات الضمنية لأقواله من خلال اكتشاف علاقات دلالاتها الظاهرة، أو من خلال خلق قناع السخرية المأساوية عنها؛ وهو الأمر الذي يحقق للقصيدة ثالث أهم خصائص المونولوج الدرامي؛ حيث يجعل وجهة النظر محايدة للتجربة، متولدة عن علاقاتها، ودالة على خصوصية المتكلم واستثنائية منظوره، وعلى تجربته الوجودية، وفردانها؛ بحيث لا نكون إزاء شخصية توضع قيما مجردة، وأفكارا مسبقة الوجود، أو إزاء مثيل أليجوري يشير إلى فكرة، أو إلى قيمة مفارقة ذاته، بل إزاء شخصية شعرية غنائية - درامية، هي سبارتاكوس القناع الذي تتأسس دراميته على غنائيته، والذي تنطلق عموميته من فرائده، والذي تكسبه وحدته الملتهمة، بوصفه قناعا تكوينيا يحتضن في ذاته الرمز والرمز، ومزية درامية عالية الكثافة، وعميقة التأثير. وليس ذلك لأنه اكتسب خصائص النمط الأصلي وأبعاده، فحسب، بل لأنه جسد تجليا متميزا عن التجليات المحتملة لهذا النمط؛ حيث أقام رمزته الكلية على حسيته وعينيته، وحيث لم يكف على امتداد القصيدة عن إظهار تجولاته المؤسسة على رغبته اللاهية في الوصول إلى درة جومره الإنساني، مثلما لم يكف عن هدم نفسه وإعادة بنائها؛ بغية العثور على تلك الدرة الكامنة في أعماقه، وفي أعماق إخوته، التي يؤهلهم العثور عليها لأن يكونوا بشرا حقيقيين.

## الهوامش:

- (١) القول لـ مودكروفسكي Molkherovskiy أورده صلاح فضل، نظرية البداية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ١٩٨٠، ص ٦٢.
  - (٢) رولان بارث: دروس السيميوتيقا، ص ٦٤.
  - (٣) نورلرب فرأي: الماهية والخرافة، دراسات في الميثولوجيا الشعبية، ص ٣٦٠.
  - (٤) القول لجورليا كريستيفا، أورده: عبدالله الخليل، الخطبة والتكليم، من الجوهية إلى الشخصية، قراءة نقدية لنموذج إسكافي معاصر، ص ١٣.
  - (٥) القول ليهودين، أورده: عمر أوكاد، لغة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٣٠.
  - (٦) القول ليوثن، أورده: عبد الله الخليل، المرجع السابق، ص ١٣.
  - (٧) جوليا كريستيفا، علم النص، ص ٧٩.
  - (٨) القول لجورليا كريستيفا، أورده: عبد الله الخليل، المرجع السابق، ص ١٣.
  - (٩) المرجع السابق، ص ٧٩.
  - (١٠) كريستوفر كودينل: الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر، ترجمة: توفيق الأسدي، دار الشاربي بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٢٢١.
  - (١١) محمد بن عبد الجبار النخعي: المؤلفات وإشادات، تحقيق: أنور آري، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١٥.
  - (١٢) جني ولين نابت: دلي الفن التشكيلي، مقال منشور ضمن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لمسرحية شكسبير، العاصلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص ٣٧.
  - (١٣) ابن رشي: الصلوة في محاسن الشعر وآفائه وفقه، جرداء، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، الجزء الثاني، ص ٢٣٦.
  - (١٤) أدونيس: الثابت والمتحول، لكتاب الثالث، صفة الحفلة، ص ١٨.
  - (١٥) نزيهات تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكرى الميخوت روجاء بن سلامة، دار نوبل للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٠، ص ٧٦.
  - (١٦) نورلرب فرأي: شرح النقد، ص ١٢٢.
  - (١٧) أسل دنفل، الأعصاف الكاملة، ص ٧٣. وفي جميع المقتنيات للاتحة، من هذا المصدر، سنكتفي بذكر رقم الصفحة، داخل المتن.
  - (١٨) انظر في ذلك: أوسوس، تاريخ الصالح: الترجمة العربية القديمة، حققها وقدم لها: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٣٣ - ٣٨٤. ولا
- يعدى ما يكتب أوسوس عن الحرب المبدئية الصلوة الواحدة، مركزاً كلاً على تسجيل الرقعة بلهجات شديدة.
- (١٩) هورلد غاست: سبيلنا كوس (الرواية)، الجزء الأول، ترجمة: أنور الخليل، راجعه: محمد بولان، الألف كتاب (٣١٤) مجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦١. الجزء الثاني، ترجمة: أنور الخليل، راجعه: علي آدم، الطبعة الأولى، ١٩٦٢.
- (٢٠) القول لأمل دنفل، أورده عبد الله الخليل، الجزء الثاني، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ١٤، ص ١٤.
- (٢١) القول لأمل دنفل، المرجع السابق، ص ٢٢.
- (٢٢) القول لأمل دنفل، المرجع نفسه، ص ٨٢.
- (٢٣) هورلد غاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.
- (٢٤) هورلد غاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.
- (٢٥) هورلد غاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.
- (٢٦) المصدر نفسه، ص ٢٨٠.
- (٢٧) المصدر نفسه، ص ١٤٥.
- (٢٨) المصدر نفسه، ص ١٤٦.
- (٢٩) المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ٢٥٥.
- (٣٠) المصدر نفسه، ص ١٣٥، وقارن بلانج الأول.
- (٣١) المصدر نفسه، ص ١٣٦.
- (٣٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٢، ٢٠٣، وقارن بلانج الأول.
- (٣٣) انظر في ذلك ما ورد في سياق القراءة النصية لتفسيره، وألقى مهابد الدمشقي.
- (٣٤) أ. و. ب. توملين: فلاسفة الشرق، ص ٢٢٠.
- (٣٥) وهكذا، أيضاً، بدأ الرواية، والشرط السينمائي.
- (٣٦) انظر: هورلد غاست: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ١١٠، وما بعدها.
- (٣٧) لا يوجد في الرواية مشهد يتعلق بصلب سبيلنا كوس، كما لا توجد إشارة محددة، بوضوح، مصيره، وإنما هناك إشارات تجعل هذا المصير مجهولاً، وتتمثل على توليد دلالة وجود المستمر، وإمكانات إبعاده للتجديد، «يقولون إنه مات، لكن غيرهم يقول إن الموتى يحبرونه» (هورلد غاست: المصدر السابق، ص ٢٧٩).
- (٣٨) هورلد غاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ١٩٠.
- (٣٩) هورلد غاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ١٩٠.
- (٤٠) المصدر نفسه، ص ١٩٩.
- (٤١) في هذه النقطة، لعلنا نلاحظ خاصاً حواراً مع عبارات عديدة وردت في مواضع متباعدة من الرواية، ومن ذلك قول الراوي: «وهي حقل سبيلنا كوس إليهم ويفعل بأحداً عن نوعه، عن بني جنسه... ويقول لنفسه: تكلموا... عاينوا بعضكم البعض. لكنهم لا يتكلمون، فهم صامتون كأنهم الموت مجسدين، ويضرب بينه وبين نفسه قبالاً،

للعلاقة النفسية السواء التي اعتبرت كراسوس (الفلاح الروماني علو سبارتاكوس الذي أنهى تمرد العبيد) لحظة أدرك أن قضائه على التمرد لا يحقق له الجدة، ولا ينهي صراعه مع سبارتاكوس، حيا وميتا. يقول الراوي «بعد تناول الطعام جلس إلى زجاجة شراب سرفيوس، وهو شراب قوي من البليغ كانوا يقطرون في مصر...» (٥٠). «هوارد غاست: لصغر نفسه، الجزء الثاني، ص ٢٠٦». ويحدد الكأس - الجمجمة، وملازمة القتل لقتله، نقرأ في الجزء الأول، مثلا، قول كراسوس الذي يستعمل على عكس ظاهره: «والى شيء أكرهه فيه؟ فهو ميت وأنا حي» (ص ٦٣)، ونقرأ قول الراوي: «صحيح أن سبارتاكوس لبت بفرحه، وأنه هو يكره العبد الميت» (ص ١٥٦). وانظر مشاهد حزن قاع الكأس إلى مرآة لوجه القاتل والمقتول، أو إلى كسرة من لهب ساخن تفتل ذكريات الماضي (ص ١٥٥)، وانظر: الجزء الثاني، حيث نقرأ، مثلا: «لكنهم شربوا هنا وشرب سبارتاكوس في مخبأهم...» (١٢)، أو نقرأ: «كلهم يكرهون سبارتاكوس، وروح سبارتاكوس ملأ هذا البيت...» (ص ١٧)، أو نقرأ: «كراسوس لن يفعل نفسه طيلة حياته عن ذكرياته عن حرب العبيد. ليسمع مع تلك الذكريات، ينهض من نومه بها، ويذهب إلى فراشه معها. ولن يقول يوما لسبارتاكوس وداعا حتى يموت هو...» عند ذلك ينتهي الصراع... لذلك عاد... في ذلك الوقت إلى باب اللعينة لعبيد النضر إلى كل ما بقي على قيد الحياة من شخصه (ص ١٨٨)، أو حيث نقرأ قول كراسوس: «لقد قتلتُه عندما كان حيا، وسأقتله اليوم وهو ميت» (ص ٢٨٧). وجلي أن الصورة الشعرية المكثفة تقول ما تقوله الرواية في الممارات السابقة، وفي كثير غيرها، بصورة أشد درامية، وأخبر دالة، وأبلغ تأثيرا من الرواية.

(٤٨) ونلاحظ أن هذه اللعينة، الدوة الشعرية، تستلهم فكرة أن موت سبارتاكوس لم يكن مبعث راحة لعنوه، وإنما مخرج حالة نفسية سواء تمتلكه إذ أفسد أن سبارتاكوس الميت حتى في تفاصيل حياته، وهي الفكرة التي تقوم عليها أحداث ومشاهد عديدة في الرواية - الشريط السينمائي، وانظر - على سبيل المثال، الجزء الثاني من الرواية، ص ١٨٨ - ١٦٩.

(٤٩) وتعتبر هذه اللعينة بؤرة تناس حوارية بالغة الكثافة مع الرواية، وللقارئ أن يقرأ نسيجهما النصي، والدلالي، ويمارت تصف الأحياء والأجواء، أو ترسم مشاهد واقعية يستلهمها الشاعر في بناء هذه الصورة الشعرية الحركية للشعرة، ففي الجزء الأول من الرواية، ويحدد شجول الأشجار الجائعة المشرقة إلى صلبان، نقرأ «وكان الصليب من خشب صنوبر حيث قطع لآزول يفرز عصارته الدامية القاتمة (ص ١١)، ونقرأ: «وكان الرومان دائما هم الذين يذوقون بالسمير في الصلبان، هذه الأشجار الجائعة ذات الشمار الجليدة كسما يرى الجميع جزار العبد الذي يرض أن يكون عبدا» (ص ٢٥٥). أما بعدد المشاهد التي يستلهمها الشاعر في بناء

لنفسهما... لكن أفسد لا يتسم...» (هوارد غاست: لصغر نفسه، ص ١٢٩). ومن ذلك، أيضا، قول الراوي: «لم أفسد بهم مخطوطة من كل جانب، وإنما مد يده وجد وجه واحد منهم وكلها مخطوطة بالدموع...» (١٣٤). إن الدموع إسراف وتبذير، «لصغر نفسه، ص ١٣٤» (١٣٥). ومن ذلك، أيضا، قول الراوي: «لما كانوا يجرعون على انظر بمنهم إلى بعض من قبل» (لصغر نفسه، ص ٢٧٩).

(٤٢) وفي الرواية يودع سبارتاكوس زوجة فانييا قبل أن تلد، حيث نقرأ: «وكان سبارتاكوس قد ودع لانييا. ودعها وأرغمها على الرحيل.. وكانت مثقلة بحملها حينذاك. وكان سبارتاكوس قد أدرك أن يرى الطفل بولد قبل أن يوقعهم الرومان في المخطر. لكن الطفل كان مازال جنينا لم يولد عندما انقضى عن لانييا» (هوارد غاست: لصغر نفسه، الجزء الثاني، ص ٢٠١). ويبدو أن الشاعر يستلهم في بناء الصورة الشعرية للانواع، رؤية المخرج ستافلي كويديك الجسدية في بناء مشهد: الفراع - الانواع، حيث تمر لانييا بصليب كبير فتكشف أن لصغر عليه هو زوجها سبارتاكوس، فتلطم، وهي تنزع طفلها الوليد (سبارتاكوس الابن) على ذراعيها، أن تلمس بالفراع الأخرى طرف قدم سبارتاكوس الأب الملقن على صلبه.

(٤٣) نرورب نراي: تفريح القتل، ص ٥٠.

(٤٤) المرجع السابق، ص ٥٠.

(٤٥) تتطوى رسالة سبارتاكوس على لغزى الكلى للرواية، وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى خطاب القناع في القصيدة. ونلاحظ، هنا، من رسالة سبارتاكوس الرواية ما نراه لازما لقراءة كلسه ومضامينها بكلمات القناع ودلالاتها «العالم قد سمع أشقوة السوط... ونحن لا نرغب في سماع تلك الأشقوة بعد الآن... كل ما هو طيب وغير في البشر موجود فينا... نكي عندما نتصرح لطفانا من أحضاننا ونفسي أطفاننا بين الأضام نستطيع أن نتعطف بهم وقتا أطول قليلا... أي جماعة لاسدة أقم وإلى أي فوضى قلرة قد أطفم الحياة... فليتم الحياة الإنسانية مسخرة وسليتها كل قيمتها. أنهم يقتلون حيا في القتل ويمتلكهم الرقبة على رية لدم يندفن...» (لقد شيعتم عظمتكم على سرقة العالم بأسره... نصحيح صبيد للعالم أن هبوا وازرعوا عنكم أهلاككم... وعندما تتحقق العدالة ستقيم مدنا أفضل، مدنا نظيفة جميلة بلا جذرات - يمشي فيها البشر في سلام وسعدانة. (هوارد غاست: لصغر السابق، ص ٧٦، ٧٧، ٧٨).

(٤٦) يتناقض وصف القناع ليدى القيص مع وصف فانييا، طاجر العبيد وصاحب المخطط في الرواية، ليدى سبارتاكوس: «والحقبة أن الشيء الوحيد الجسيم في كان يده» (هوارد غاست: لصغر نفسه، الجزء الأول، ص ١٢٥).

(٤٧) نلاحظ، هنا، حركة تناسي الخشبية الشعرية، حوارية، مع مشاهد وعبارات وردت في مواضع مختلفة من الرواية - الشريط السينمائي، فمباراة «شريك القوى» نقي مع التناسي الاتقاسي مع وصف الراوي

يوحي أو دون وي، إلى موازنة قناعه بهيبال وجعل الأخير مثالا محسنا لهويته العميقة، ورمزا عليها. وإلى استهلاك نصوص أخرى لاستدعاء قرطاجة، ولجعلها رمزا تقريبا لـ «روما» وذلك في سياق بناء شبكة رموز القصيدة. يرد ذكر قرطاجة، في الرواية، مرة واحدة فقط، وذلك في الجزء الثاني، حيث نقرأ على لسان الراوي: «فصلب كال شالما جذا في روما. فمتما غزت روما قرطاجة قبل ذلك بأربعة أجيال أعطت عنها أحسن ما استولت عليه: نظام المزارع والصلب.. فقد استهوى روما شكل الصلب والرجل يتدلى منه. واليوم نسي العالم أن الصلب كان قرطاجيا في الأصل، لأنه صار رمزا للمحضارة في كل أنحاء العالم» (ص ١٣٨). وواضح، هنا، أن الشاعر يتناقص الدلالات السالبة التي يستقطبها الراوي، ضمنيا، على قرطاجة.

(٥١) بسند إحراق الرومان قرطاجة، انظر: أوردوس، تاريخ العالم، ص ٣١٣-٣١٥.

(٥٢) هوردي فلتس، المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٧٧٢.

(٥٣) ليست هذه علامة الحلف المتعارف عليها، وإنما هي علامة شاح استخدمها لأداء وظائف متعارفة والشاعر يكرر استخدامها، بمثابة لافتة، لأداء وظائف الفاصلة، والفاصلة للقطعة، وعلامة الحلف، وذلك إشارة إلى وعظمتها الإنشائية.

(٥٤) ذلك جانب من روية إنساني في الكشكول لهذه الخرافة، وتوجد روايات عديدة للخرافة ذاتها، راجع في ذلك: مطهر النحوي، فيلسف الجن الممضى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ص ٤٦، وما بعدها. والمقصود، داخل المتن، من ص ٥٨.

الصورة الشعرية - التبريد السوداء التي يلقيها في وجه القصة: فلما نقرأ، في الجزء الأول، أيضا، عبارات كثيرة تصف، على لسان باليوس، ما شاهدته أثناء رحلة صموده مع الليل، بدءا من طيبة، ومرتزا بصحراء التوبة، وحتى أقصى الجنوب حيث متاهم الذهب التي يسخر الذهب للتمل فيها، يقول باليوس، «انظر كيف تبدل الغلال والذهب الصحراوي إلى رمال ناعمة.. دخان وارود تصبها الريح لتفتت هنا، وتلقي بمقدمتها هناك.. صحراء أخرى رهيبة هي صحراء المسحوق الأبيض المتحركة التي تتلر بالوت الزلازل.. توكل في هذه الصحراء إذن، وانعط شوق هذا للمسحوق الأبيض، واشعر بموجات الحرارة الفظيمة تنهال على ظهرك موجة إثر موجة... شق طوقك في هذه الصحراء الساعنة الرهيبة يصبح الزمان والمكان لا نهائين ومخيفين.. إن الحجم يبدأ عندما تصبح الحركة الضرورية في الحياة شيئا رهيبا.. ولأن أصبح كل شيء رهيبا، أن تسير أو أن تعفوس أو ترى وتفكر..» (ص ١٢٠، ١٢١، ١٢٢) ولا شك أن القارئ سيلاحظ اقتباس السطر الشعري: «ولم عام جرح» من قصيدة بدر شاكر السياب، «العودة المطر».

(٥٥) المصدر السابق، ص ٧٧. وترد الإشارة إلى هيبال في سبيل موازنة بسبورتاكوس، في موضوعين من الجزء الثاني من الرواية، فقرأ على لسان كراسوس قوله: «ولم تكن لديه حيلة فقه، كما كان الحال مع هيبال، ومع ذلك فقد كاد يرمي روما على أن تجر على ركبتها بصورة لم يخفها هيبال» (ص ٨٧). ونقرأ قوله: «كان يعرف بعض قواعد الحرب البسيطة، وكان يعرف مواطن الضعف والقدرة في الأسلحة الرومانية. وهذا أمر لم يعرفه إلا القليل غير من بينهم هيبال..» (ص ٩٠). يبدو أن هاتين الإشارتين قد دفعنا الشاعر،



## التنافس سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره

### شربل داغر\*

هذه المادة في الجامعات العربية، في: جامعة أم درمان الإسلامية (منذ العام ١٩٦٦)، وكلية التربية في الجامعة اللبنانية (منذ العام ١٩٧١)، وجامعة البصرة (منذ العام ١٩٧٢)، وجامعة الكويت (منذ العام ١٩٧٦)، وجامعة اليرموك (منذ العام ١٩٧٧)، وجامعة الملك سعود (منذ العام ١٩٧٨) وغيرها من الجامعات العربية.

إلا أن ما يعنيننا من الكتاب يقع في مكان آخر، مائل في صورة بيئة منذ عنوانه؛ إذ يقترح المناصرة مقارنة جديدة لـ «الأدب المقارن». فهو لا يكتفي بدراسة تقليدية له إذا جاز القول، وإنما يسعى إلى تناول نقدي للإشكال الذي ينهض عليه، عدا أنه يطلق تسمية «النقد المقارن» (السايرة في الكتابات الأمريكية) بدل التسمية التقليدية «الأدب المقارن». هل تقوى هذه التناولات الجديدة - فيما لو صحت - على إخراج «الأدب المقارن» من حدوده الأكاديمية والبحثية الضيقة، ومن المسائل التي اقتص بها من دون غيرها؟ ولحن

يخصص عز الدين المناصرة كتابه «الثاقفة والنقد المقارن: منظور إشكالي»<sup>(١)</sup> لقضايا وموضوعات «الأدب المقارن» بعامة، ولها في سياق البحوث العربية بخاصة. وهو أكثر من كتاب في مجاله؛ إذ إن الكتاب الفلسطيني أفرد صفحات مطولة منه لكي يضع في متناول القارئ ولائق عديدة متعبله بقضايا النقد المقارن، سواء النظرية أو العملية (مثل تأسيس رابطة عربية للنقد المقارن، في مؤتمراتها وبحوثها وأعلامها). ويتوقف خصوصا في الكتاب أمام نشأة هذا السبيل النقدي في الدراسات الجامعية العربية، في العام ١٩٣٨، بداية، في «كلية دار العلوم» (جامعة القاهرة) قبل أن يصبح مادة جامعية مستقلة في العام ١٩٤٥. ثم يعرض الباحث، بالاستناد إلى معلومات وتحقيقات ميدانية وإلى نتائج استمارات أعدها بنفسه في السنوات الأخيرة، أحوال تعليم

\* جامعة البلمند، لبنان.

بالقول التالي: جعل الدارسون الفرنسيون من مقولة «التأثير والتأثير» بل من وجودها، بين نصين أو عمليتين أدبيين من لغتين - وثقافتين - مختلفتين، شرطاً لازماً لحصول المقارنة، ولكن بشرط حصول تفاعلات تاريخية محققة تؤكد حصول التأثير والتأثير بينهما، فإذا توافرت أسباب المقارنة - أو التشابه - بينهما من دون أن تكون لهذين العمليتين تبادلات تاريخية مؤكدة سقطت المقارنة حكماً. هذا ما قالته المدرسة الكلاسيكية - المستمرة، فقيدت حركتها سلفاً، في الوقت الذي تدبّر منه أن أشكال التأثير لم تعد بادية للعيان، أو يحتاج التأكيد منها إلى مساح حاذقة ودقيقة.

هذه المدرسة التقليدية لازال نشاطها في البحوث أو في التدريس الجامعي، إلا أنها ليست الوحيدة، ولم تعد بمنأى عن التأثيرات التي أحدثتها «المدرسة الأمريكية» - حسبما جرت تسميتها - وعن نفوذها المتنامي خارج ديارها. ويمكن تلخيص نظرة هذه المدرسة إلى «الأدب المقارن» بأنها أكثر انفتاحاً أو أقل ضيقاً وتحملاً مما هي عليه «المدرسة الفرنسية»، إذ إنها تميل إلى «المقارنة» حتى في حال عدم توافر «أدلة» على حصول عمليات التأثير. ومثل هذا الاختلاف لا يتصل باجتهادات علمية وحسب، وإنما يعبر عن حاجات مختلفة ومتباينة في الآداب الأوروبية (ومنها الفرنسي تحديداً)، من جهة، وفي الأدب الأمريكي، من جهة ثانية؛ فمن المعروف أن المدارس الأوروبية في النقد المقارن تميل أو تعتمد طريقة النظر الفرنسية، ويهود ذلك إلى أن آداب هذه الشعوب قديمة، ويمكن النظر إليها على أنها - في وقتها وظلمتها - فاعلة ومؤثرة خارج ديارها الثقافية والحضارية، مستندة في ذلك إلى تراكم أدبي داخلي، بل «وطني» تلازم مع بناء الدول - القوميات فيها، وما تلاه من توسع استثماري ومن نفوذ لهذه الآداب خارج ديارها. أما في الولايات المتحدة الأمريكية فالحاجات مختلفة، واستجابات البحوث فيها لأحوال أدب ناشئ، من جهة، ومتفاعل أو متأثر بمصادر أدبية مختلفة ومتعددة، من جهة ثانية.

مجال الاجتهاد والدرس مفتوح، وما عاد بكميعة الفهم المقارن التقليدي، ولا الأمريكي المجدد، على ما نعتقد؛ إذ إن الأمر لا يستقيم بمجرد المقارنة، بأدلة أو من دونها، وإنما

لا يثير هذه الأسئلة في صورة اعتباطية، وإنما لاعتقادنا بأن هذا الأدب يعاني من مصاعب ينة تميزه أينما كان، في حاضرات الدراسات العربية، والأوروبية والأمريكية، بل دليل قلة التجديد فيه، وتشر سهل البحث فيه أيضاً.

ما يعنينا في المقام الأول، انطلاقاً من هذا الكتاب، هو مسألة العلاقة بين «الأدب المقارن» و«الثقافة» أي العلاقة التناظرية المائلة منذ العنوان. يجدد الباحث الفلسطيني أن «اتساع حقل الأدب المقارن ليشمل الثقافة يخلق نوعاً من الفوضى»<sup>(١)</sup>، ولهذا يقترح لإيضاح هذه العلاقة الأفكار التالية:

أولاً: تربط الثقافة بالأدب المقارن مباشرة وهي حقل يقع في دائرة اختصاص «النقاد المقارن» على وجه التحديد.

ثانياً: تخلص الثقافة بمجال التفاعل الثقافي (...).

ثالثاً: تعتبر الثقافة هي «المجال التمهيد» للأدب المقارن.

رابعاً: يتخصص النقد المقارن بمجال التطبيقات النصية الأدبية<sup>(٢)</sup>.

يستبقى المناصرة في هذه الممارسة وضع «الأدب المقارن» بوصفه «أصل» الدراسات الواقعة في مجال التفاعل الثقافي، ومنها النصوص الأدبية تحديداً، ملحقاً به، مشابه «تمهيد» له، إطار «الثقافة». لا نريد أن نفهم الكيفية التي جعل فيها المناصرة من وضعية عامة، تاريخية وثقافية بحجم «الثقافة»؛ فرأى أو تمهيداً وحسب لشئ هو، في الواقع، ناتج عنه، وهو التأثير والتوازي بين نصوص قابلة للنقد المقارن. ما بنينا هو أنه تنبه إلى هذه المشكلة، وما عاد جازماً في حسابه طرح إشكالات التفاعل - أو الأخذ، أو الاقتباس وخلافها - بين النصوص الأدبية ضمن تجمعاتها القديمة، وهي التثبيت من حصول - أو عدم حصول - مثل هذا التفاعل.

فمن المعروف أن «الأدب المقارن» حافظ منذ القرن التاسع عشر على قواعد وضعها الدارسون الفرنسيون (فيلمان - Villemain -، وسانت بوف - Sainte Beuve - وغيرهما)، وخصوها بهذا النقد الناشئ، ويمكن تلخيصها

ويعيشها عالم العربية، وقبل ثقافتنا وروايتنا وأشعارنا، تتم بالتفاعل البين مع ثقافات وسلوكات أجنبية. وهذا يصح في علاقتنا بغيرنا، كما بعلاقات غيرنا بثقافتنا، أي ما يحتاج إلى سبيل علمي في المقارنة يضع حداً لـ «المقارنة» التي تقتض وجود نص «أول» على أنه المؤثر على غيره، وهو النص الغربي غالباً، ووجود نص «ثاني» على أنه الخاضع للتأثير، وهو النص غير الغربي غالباً. إلى هذا، فإن شروط التفاعل بالت صعبة الوصف، نظراً لوقرتها، ولحداثة الأدباء والفنانين في إخفاء معالم التأثر، ما يدعونا إلى اعتماد مفهوم آخر قابل لتفكيك وضميات التفاعل الناشئة، وهو ما يوفره مفهوم «التناس».

ينسب عز الدين المناصرة إلى الأهمية النظرية لمفهوم «التناس» الناشئ في الدراسات اللسانية، فيقول في كتابه المذكور: «إن مقولة «التناس» أكثر موضوعية في تناول المقارنة بين آداب الشعوب»<sup>(4)</sup>، غير أننا لا نجد في كتابه مسعى موافقاً لذلك، ما يشير إلى أنه يتطرق، في غائمة اللطاف، إلى العديد من المسائل المستجدة التي تطرح نفسها على حاضِر الدراسات «المقارنة»، فيتمسكها في صورة نظرية وسريّة، من دون أن تطرح تلمساته هذه على البحث وضعية هذا العلم (أي «النقد المقارن»، كما يسميه)، ومن دون أن يجعل لهذه المفاهيم الداخلة على الأدب المقارن (أي «الثقافة» و «التناس») أية قابلية إجرائية.

سبيل «التناس» يتعدى، على أية حال، هذا الإطار القديم للمشكلة، لأنه يتحقق أساساً من أحوال التفاعل فوق مساحة النصوص. إلى هذا، فإن إدراج مسألة «الثقافة» تحت باب «النقد المقارن» لا يلي بالمراد أبداً، وهو الانتباه إلى واقع التفاعل النصي الذي يقوم بين نصوص واقعة ضمن اللغة الواحدة، لا بين لفتين مختلفتين، كما هو عليه الحال في الأدب المقارن في صيغته التقليدية. كما نستطيع أن نزيد على هذين الاعتراضين اعتراضاً ثالثاً، وهو أن المنزوع «المقارنة» يقوم على موازنة أو تقابل أو مقارنة بين نصين، فيما يسعى الفهم «التناسي» إلى تبين حقيقة التفاعل النصي، أو «التنصيص»، في النص نفسه، على أنه يشير إلى نصوص أخرى واقعة ضمن نصوص ثقافته أو خارجها، وفق علاقات من التفاعل، قد تكون استمادة، أو محاكاة،

يتطلب النظر إلى النصوص، «ربما إلى غيرها من التناجات الثقافية، وفق منظور التفاعل الثقافي، بل ضمن «الثقافة» أيضاً. لهذا، بنا لنا أن العملية التي قام بها المناصرة، وهي «فتح» حدود «النقد المقارن» على «الثقافة» جذوة بالبحث، عدا أنها تكرر الحدود الأكاديمية المنغلقة على نفسها. لنعد، إذن، إلى طرح السؤال الذي انطلقنا منه، هل تقتنع محاولة «فتح» الحدود هذه؟ ألا يربط المناصرة في ذلك علاقة مفتعلة بين ميدان علمي ناشئ، هو الثقافة وعلم قديم، هو الأدب المقارن؟

فنحن نعرف أن الثقافة acculturation لفظ اصطلاحى جديد نشأ في الولايات المتحدة الأمريكية قبل أن يتأكد مضمونه في غيره من البلدان، ويشير إلى مسارات التفاعل التي تنشأ بين جماعات وأفراد، في صورة متكافئة أو مختلفة (كما في حالات فرض الثقافة الاستعمارية)، وفي أجواء ودية أو قهرية، طلباً للتأثر أو الهكافة أو التشوف، وإلى غير ذلك من الأحوال والأطوار التي تصنع هذه العلاقات المركبة التي عرفتها الشعوب والثقافات، والنصوص فيما بينها بالتالي.

ما كان للمناصرة أن يفغل، إذن، عن الإرباك المرفى والمنهجي الذي يحققه مفهوم «الثقافة» في الميدان للنقل والهائي الذي يسم حال «الأدب المقارن». ولكن كيف رتب الكاتب، والحالة هذه، أمر العلاقة بينهما؟ إذا كان المناصرة يجعل من «الثقافة» تمهيداً لازماً لأية دراسة «مقارنة»، فإنه لا ينهي المشكلة بذلك، طالما أنه «يلصق» هذا بذلك، كما لو أن مفهوم «الثقافة» تاريخي الطابع وحسب، صالح للمقدمات والتضميدات ليس إلا، من دون أن تكون له أية قابلية إجرائية! ذلك أن التحقق من العلاقة بين العلمين، الناشئ والقديم، لا يؤدي إلى تلازم بينهما، ولا إلى جعل الأول «تمهيداً» للآخر، وإلى حصر الثاني في المجال التطبيقي.

نشد على هذه المقارنات، بما أننا نجد أن مفهوم «الثقافة» يصلح أكثر من غيره للإجابة عن وضميات في التفاعل الثقافي وخلافه، بين الجماعات والنصوص، وتحتاج هذه الوضميات وتتطلب سبيلاً في درسها يتعدى الإطار المقارن نفسه، فهناك وضميات يمايشها العالم، كما عاشها



عاد مستساغاً في عهد تراجع البنيوية الحالي. هذا ما نتجبه إليه في واقعة أخرى، وهو أن «قاموس اللسانية»<sup>(٨)</sup> لا يتضمن - وهو معروف بجانبه المحافظ - أية إشارة عن «التنصيص». ومع ذلك نقول بأن مفهوم «التنصيص» شغل العديد من النارسين؛ ولو تتبعنا عدداً من الكتب والدراسات الأوروبية، الفرنسية والإيطالية تحديداً، وعدداً من الكتب، وإن القليلة، العربية، لوجدنا حضوراً لافتاً لهذا المفهوم. فما حال «التنصيص»؟ وما معنى التردد الذي يصيبه في مجال الدراسات؟

لملنا نجد، على ما يفيد (القاموس المعرفي الجديد) المذكور، في شخص العالم الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine واضع هذا المفهوم الجديد، وفقاً لاستعمالات الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva له. وحتى هذا المفهوم الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النص، في استعمالاتها أو محاكاتها لنصوص - أو لأجزاء من نصوص - سابقة عليها، بدل الفهم التقليدي الذي يتعامل مع كل نص في صورة متسقة على أنه صنيع مبتكر، مصدرة فيه وفاجته واقعة فيه كذلك. ماذا أو تبيين حال هذا المفهوم في عدد من الدراسات الإيطالية والفرنسية، التي سمع، على ما ستبين، إلى توسعة تمييزات هذا المفهوم ومجال عمله، ملغما سمع أيضاً إلى تبيين ميدان لاشتغاله أو لوجوده في النصوص؟

لعل الباحثة جوليا كريستيفا هي الأولى التي تطرقت إلى هذا المفهوم، وأجرت عليه استعمالات إجرائية لافتة، في دراستها الشهيرة (قوة اللغة الشعرية)<sup>(٩)</sup>، التي عينت فيها «التنصيص» على أنه «التفاعل النصي في نص بعينه»، وتوسعت في تبيين قلايلاته الإجرائية حين تناولت أحوال التنصيص في شعر لوتريامون Laureamont تحديداً، متوقفة أمام عمليات «التحوير» التي أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة، بما يشبه «اختطافها» أو تحويلها عن مجراها. وتبقى دراستها في هذا المجال المثال الأمجج عن القابليات الإجرائية لاستعمال هذا المفهوم في مقارنة النصوص الأدبية.

كريستيفا شقت الطريق هذا، وسمى الباحث الإيطالي سيجريه Segre<sup>(١٠)</sup> إلى الوقوف على حقيقة هذا المفهوم، في وقفة نقدية - تاريخية، لهاها الأولى في هذا المجال، فوجد في دراسة نشرها في العام ١٩٨٥ أن هذا اللفظ «جرى اعتماده

أو تحويراً، أو محاكاة ساخرة لهذه النصوص الأخرى التي يتم «تملكها». فما التنصيص؟

### ١ - التنصيص: المساعي التصريفية

لا يحتل مفهوم «التنصيص» بنداً أو فصلاً مستقلاً في (القاموس المعرفي الجديد لعلوم اللغة) الذي أعاد صياغة مواده، وتبويب فصوله من جديد الباحثان الفرنسيان أوزوالد ديكر ووجان - ماري شافرن Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer بالتعاون مع عدد كبير من اللسانيين<sup>(١١)</sup>. ولو استعدنا فهرس المصطلحات لوجدنا «التنصيص» ورداً في مادة واحدة؛ ولو عدنا إلى الصفحة المناسبة للاحتفا أن وروده مصحوب بكلام مقتضب لايزيل شيئاً من البس المحيط به، ولا يوفّر له التالي قرأاً من التبيين الدقيق.

يرد الحديث عن «التنصيص» *intertextualité* في المعجم الجديد في معرض الحديث الشامل عن «مبادئ» الدراسات اللسانية، وعن إسهام «الشكلايين الروس» فيها تحديداً. ويعني هذا أن واضعي القاموس لم يجدوا ضرورة، رغم تبويهم المنهج الجديد للمواد، واضطراهم إلى إجراؤه تديلات وإضافات جوهرية على مواده، إلى إفراء فصل، أو فقرة في فصل، لهذا المفهوم، ما يفيد أنه لم يبلغ، بعد، في حسابهم مرتبة العلم، أو المسعى المنهجي، أو القضية اللسانية الجدلية أو اللافتة. والغريب في هذه العملية هو أن واضعي القاموس «الجديدين» استعادوا المفهوم ولكن من دون تمييزات السابقة أي الواردة في القاموس القديم<sup>(١٢)</sup>، التي أبانت شيئاً من حقيقة النص، وهي أنه لا يخضع لنظام مبهم ذي فقرات متعاقبة ومتماكة، وأنه لا يؤلف «بنية منغلقة»، وإنما نشغله وتنشط فيه نصوص أخرى، على أساس أن كل نص هو «استيعاب وتحويل لمعد كبير من النصوص»<sup>(١٣)</sup>.

وإذا كان التباين بين القاموسين، بل بين إصداريه، يفيد شيئاً فهو أن تبيين مخزيات المفاهيم الناشئة خصوصاً، يخضع للتقلبات والاتجاهات؛ ما كان مستحسنًا ومطلوباً في أيام «عزة البنيوية» (أي في الإصدار السابق)، أي تأكيد أن النص «مأرسة» (أي اشتغال النصوص المختلفة والمتباينة في الكتابة النصية، كما كانت تقول جماعة «ل كل»، ما

النص لا يعدو كونه ظاهرة «تضمينية» في نهاية المطاف، لا يقوم على «ظاهر» نصي، وإنما على عمليات معقدة، فيها الصريح والضمني في آن، وتحقق منها في النص نفسه، في تراكيبه وصيغه.

يتم، إذن، توسعة هذا المفهوم، ويصل الأمر عند الباحث الفرنسي أرلوي Arrivé، وهو مثل الباحث ريفاتير Riffaterre إلى تعيين مجال عمل هذا المفهوم، وهو «مكان» النص Intertexte، ويعينه الأول منهما على الشكل التالي:

إن مكان ظهور (هذه الوقائع النصية) ليس النص، بل مكان النص، على أن هذا الأخير يفيد أو يمين مجموع النصوص التي تنشأ بينها علاقات تناص<sup>(١٤)</sup>.

يتألف «مكان التناص» بإذن، من مواد عديدة تنشأ بينها علاقات تفاعل، على أننا لا نكتفي بدراسة، أو بتعيين هذا «المكان»، بل بتحديد سبيل تحليلي مناسب له يتحقق من عمليات «التنصيص» التي خضعت لها المواد المذكورة، أي ما نسميه بـ «الوقائع التناصية».

هذا ما يتبني إليه غير باحث أوروي، ولكن أليس هذا هو عينه الذي تحدث عنه النقاد العرب القدامى في باب «السرقاة» - أو «التلاص» - حسب نحت المناصرة؟ فما «السرقاة»؟

يقول الأمدى في كتابه (الموازنة):

ووجدتهم فاضلوا بينهما (أي الطائي والطائي والبحري) لفزارة شعرهما وكثرة جيدهما وبدايهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر... ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؛ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف للذم أحد الفريقين... لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه... أما أنا فلتست أفسح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيلتين من شعرهما إذا انفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى،

مؤخره في الدراسات الأدبية، وأنه يشتمل على مجالات عمل عديدة في النص الأدبي، هي التالية: التذكر أو الاستعادة، أو الاستعمال الصريح أو للقتن، الساحر أو الإيحائي للأصول واستعمال الشواهد<sup>(١٥)</sup>.

ومن المعروف أن الباحث الفرنسي جيرار جينيت Genette and تناول بدوره، في كتابه (الطفرات)<sup>(١٦)</sup>، «التناص»، لكنه أدرجه في تصنيف منهجي جديد للعلاقات النصية للفرقة، وقد أجملها في خمسة أسوال: الاستشهاد والسرقعة، علاقة النص بـ «عينة النص» (العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، التمهيد، التنبية وغيرها)، مما يقع في تقديم الكتاب، والعلاقة القائمة بين النص والنص الذي يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بالأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص. وهو فهم يؤدي إلى ربط النص بما يحيط به، وبما يسبقه ويحدده في آن، وهو في ذلك عمل «تربوي» له قيمته النظرية والإجرائية من دون شك، إلا أنه يبقى، في مجال «التناص» المخصوص، رهين مفاهيم البلاغة وتعييناتها، مثل المحاكاة الساخرة والسرقعة وغيرها.

أما الباحث فرنسو راسنيه François Rastier فيقبلنا أن التوسعة طاولت حصولات هذا المفهوم، باتجاه تعيين «إدراكي» له، ويحدد ذلك مثلاً في مسابحات الدارسين الإيطاليين بوجراند Beaugrande وديسلر Dressler، اللذين يضعان التعريف التالي لـ «التناص» في العام ١٩٨٤، هو «الترباط بين إنتاج نص معين أو قبوله، وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل من نصوص أخرى»<sup>(١٧)</sup>. ونحن ننتبه إلى كون هذا التعيين الجديد يولي «التواصل» (مثل الكثير من الآراء اللسانية التي تخص الجانب التخاطبي بالاهتمام، على حساب اللدونة، في الدراسة اللسانية للنصوص) الأولوية في تعيين هذا المفهوم، ما يعني أن التناص لا يقع في «النص نفسه»، وإنما في عمليات التواصل الاجتماعي التي ينطلق منها ويعود إليها - أي التي تقع في شروط إنتاجه، كما في شروط تلقيه - فيما نجد التيمات السابقة تحصر في العمليات النصية «الدخالية» إذا جاز القول. ويخلص راسنيه من مناقشة المفهوم إلى القول بأن

الترجمة بين النص الذي تتم ترجمته (وهو الأول، والأصل، والمبتكر بالثاني)، وبين النص المترجم (وهو الملحق، والقابل لصياغات مختلفة، ما يعرضه بالثاني لحسابات وقواعد في الأمانة). أما «التنافس» فإنه يتجلب، بل يقبل تماماً هذا الأساس التفاضلي، اللازم في أية عملية «مقارنة»، مطلوبة أو مستترة، إذ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسته بنية بلاتها، وإن تضمن في عناصرها وعلاقاتها ما يشدنا إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها، والمواد هذه تتحقق في النص - أو يشير إليها تلميحاً أو تصريحاً - في تراكيب نحوية ودلالية، هي «الوقائع التنافسية». وهي وقائع تقوم في تفاعلها وإنتاجها تبعاً لملاقات مختلفة، قد تكون الاستمادة، أو التذكر، أو التلميح، أو إيراد الشواهد، أو التقليد، أو الهكاهة الساخرة وغيرها مما نقع عليه من فنون أدبية، متمحمة أو عسوية، بفعل «الاعتطاف» أو «التحلك» أو بمفاعيل «الذاكرة» الناشطة في الكتابة. ولكن ماذا عن حال «التنافس» في الدراسات العربية؟ أما قام به بعض النقاد ولكن وفق تسميات منهجية أخرى، أو بأدوات أخرى؟

قلنا انصرف الدارسون العرب إلى تبين ما يمكن مقارنته من نصوص أدبية عربية بمناذج مماثلة من نصوص الأدب العالمي، على الرغم من الدور الريادي الذي قام به محمد خنيمى خلال في هذا الميدان الدراسي؛ إذ انطلق من الأدب العربي ويبحث عن تأثيره في الآداب الأوروبية، وتتبع أيضاً تأثير الأدب العربي الحديث ببعض المذاهب الأوروبية الحديثة. وهو ما شرع به إحسان عباس في الشعر العربي الحديث، في كتابه عن الشاعر الراحل بدر شاكر السياب، وأبان فيه، وإن بشيء من التسرع، تأثير الشاعر العراقي بقصائد من الشعر الإنجليزي الحديث، واسمها مع إلبوت (١٨).

إن مراجعتنا لمعدن من الكتابات الأدبية العربية، منذ «عصر النهضة» تحديداً، تدعونا إلى الوقوف أمام طواهر التفاعل الثقافي المختلفة، وإلى التساؤل عن أسبابه وحقيقته، وهو فاعل ما شهنته الكتابة العربية وفق هذه المقادير والأحوال في تاريخها السابق؛ ما نقول عن أثر الرماتيكية الإنجليزية على شعراء «جماعة الديوان»، أو أثر بودلير على شعر إلياس أبي شبكة؟ وأثر الروماتيكية الفرنسية والإنجليزية

فأقول: لهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حيزك على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجميل والردى (١٥).

يتجنب الأمدى، على ما نرى، عادات العرب القديمة (١٦)، في تعيين «الأشعر» بين عدة شعراء، أو البيت «الأجمل» في غرض معين، بأن يضع أمولا لـ «الموازنة» من دون أن يجتنب إلى تمييز الشاعر، بل القصيدة. إلا أن هذا التوازي بين قصيتين، وإن عني انتقالاً عما كان عليه مبدأ التفاضل السابق، يبقى ذوقياً واستشعائياً، ولا ينبغي، في هذه الحالة بالذات، كون الأمدى يستحسن شعر البحري، على ما قال إحسان عباس:

وذكر طريقتي ويميل إليهما، «ومن أجل ذلك جعلها «عمود الشعر» ونسبها إلى الأوائل وصرح بأنه من هذا الفريق دون مواربة» (١٧).

ما يعنينا في أمر هذه «الموازنات» خصوصاً، في سياق قولنا هذا، هو أنها لا تقي بهراندنا، وتبقى بعيدة عما نعرفه في مجال العمليات «التنافسية»؛ ذلك أنها تجعل سلفاً من «التفاضل» غائتها، ومن «التقابل» سبيلها إلى تبين حقيقة الثبارة والتنافس، وإلى فرز «السبق» عن «السرقة». وماذا عن «الأدب المقارن»؟ أليس سبيله المعروف هو سبيل «التنافس»، ولكن بمعارات أخرى؟ ألا نستبدل اسماً بآخر؟ ألا نستعوض تسمية سبيل منهجي - «الأدب المقارن» - بسبيل منهجي آخر - «التنافس» - من دون أن نجد طرائقه وإجراءاته بالضرورة؟

لا، خلافاً للظن، ذلك أن «التنافس» لا «يقارن» بين نصوص عاجلت موضوعات متشابهة، أو قامت فيها بينها علاقات تأثر وتأثير متباعدة. فنحن نعرف أن حمل «الأدب المقارن» ينظم على أساس مقارنة بين نصين؛ بين نص سابق للتحقق تاريخياً، بوصفه النص الأول والأصل وفاعل التأثير في غيره، من جهة، وبين نص لاحق تاريخياً على الأول، بوصفه النص الثاني والنسخة والخاضع للتأثير بالثاني، من جهة ثانية. وهو انتظام يشبه في بنيته أساس العلاقات في

أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بـ «التناص» الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي ... ومن ثم فإن الطابع العفوي لترجمة «التناص» لا يسهم في إنتاج شبكة العلاقات التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره<sup>(٢٠)</sup>.

يشير بنيس في ملاحظته هذه إلى كتاب مفتاح المذكور أعلاه، وهو كتاب جعل من «التناص» علامة لتواتره، على ما تبيننا، لما يعنى «التناص» - أو «التداخل النصي» - بينهما بعيداً عن الاجتهاد في أمر ترجمة المصطلح؟

يعتمد بنيس على خطة جينيت في تناول النص الشعري، ولا سيما على مصطلحه في «النص الغائب» - أي الذي يتم استحضاره وتحويله في الممارسة النصية - وتبين، أو يجعل القول في عرضه هذا، على أن الشعر العربي الحديث بات متمسكاً بحضور لافت لـ «ثقافة موسوعية» هائلة من النصوص الغائبة. يقول بنيس:

بالنسبة للشعر المعاصر، في الثقافة العربية، للنص اتساع حقل التداخل النصي... ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصاً من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو بما هو متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين<sup>(٢١)</sup>.

ويحمد في معنى نقدي لافت في النقد العربي إلى تبين حال «التداخل النصي» في ثلاث قصائد معروفة للسياح «اللسج بعد الصلب» وأدونيس «هذا هو اسمي» ومحمود درويش «وأحمد الزعر».

أما معنى مفتاح فقد أتى بعرض مقنع ومتوسع ومتصل بغالب الاجتهادات والمقترحات، عارضاً مختلف التصنيفات الداخلة في تعريف «التناص»، إلا أن سماء بدنا أقل

على شعر أي القاسم الخابي وغيرها من التقرات؟ وما تقول أيضاً عن تشابهات وقاطعات في مجالات أدبية أخرى، بين «بيجماليون» برنار شو وتوفيق الحكيم، أو في الرؤية الواقعية بين إميل زولا وجيپ محفوظ، وفي مسرح العبث بين أوجين يونسكو وعصام محفوظ؟

يمكننا أن نعدد الأمثلة، وقد تناول النقد العربي الحديث بعضها بالدراسة والتحليل. فـ «التناص» مدرّس في بعض النقد العربي الحديث، في عدد كبير من مواره، ولكن في عدد محدود للغاية من «وقائمه»، ذلك أن الناقد يكتفى في غالب الأحيان بتعيين أو عرض المواد - بالمقارنة أو التي تنشأ بينها علاقات تقابل - دون أن يبالي بالأشكال اللفظية والنحوية والدلالية التي تتحقق بها هذه المواد في النص المدرّس، أي دراسة «الوقائع». وعلينا في هذا المجال أن نميز، بداية، بين السبيل التناصي وسبيلين في «المقارنة»: بالإضافة إلى السبيل المقارن التقليدي (وهو دراسة التفاعل بين نصين قامت بينهما علاقات مؤكدة ومثبتة)، يمكننا الحديث، حالياً في الدراسات، عن سبيل «مقارن» آخر لا يقوم بالمقارنة بل بالمقابلة: تقابل هذا السبيل بين نصين تقابلاً بين لاء، على سبيل المثال، موقف أو نظرة هذا الشاعر، من هذه اللغة - والثقافة - إلى الموت، وموقف أو نظرة شاعر آخر، من لغة - وثقافة - أخرى، إلى الموضوع عينه، دون أن تكون بين الشاعرين أية علاقات تمارف أو تفاعل مؤكدة أو ممكنة. إلى هذين السبيلين عرف النقد العربي الحديث سبيل التناص، ويشير خصوصاً إلى محاولتين قام بهما الكاتبان المغربيان، محمد بنيس ومحمد مفتاح<sup>(٢٢)</sup> في السنوات الأخيرة.

يؤثر بنيس، منذ كتابه الأول، استعمال مصطلح «التداخل النصي» بدل «التناص»، ويعاود تأكيد تفضيله هذا في كتابه الثاني، ويدافع عن كونه «أول» من تكلم في النقد العربي عن هذا المنحى:

كان تناولنا لمفهوم «التداخل النصي» في «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» جديداً على المتداول في الخطاب النقدي العربي، وهو ترجمة لمصطلح «intertextualité». وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكلت

نفهم، على سبيل المثال، للترغ الأسطوري في الشعر الحديث - «الترغ التمزوي»، كما جرت تسميته - خارج السياق الذي تعرف فيه الشعراء العرب المعنيون بصنع إبيوت في هذا المجال تحديداً وحسباً؟ هذا ما يمكن أن نتبينه حتى في موضوعة متفرقة عن السياق هذا، مثل «الفرغ» الذي راح الشعراء يبينونه في الحيلة العربية على أساس «الخراب» الذي تحقق منه إبيوت في الحضارة الغربية. هذا ما نتحقق منه في بعض «مفردات» و «حمولات» الشعر العربي الحديث، كما يمكن لنا أن نتبينها في مصدر الألفاظ، ذات الحمولات الفلسفية الأوروبية الناشئة، التي أخذ بها الشعراء العرب الحديثون، والتي أدرجها الشاعر كمال خير بك في كتابه عن «حركة الحذلة في الشعر العربي المعاصر»، أي ألفاظ «الشك» و «التساؤل» و «التمرد» و «الرفض» وغيرها (٢٣) وماذا نقول عن أثر ناظم حكمت ولوى أراجون في شعر السياب وغيره، أو عن أثر نهرودا اللاحق على عدد من الشعراء الشيوعيين؟ وماذا عن أثر السوراليين، وقد بلغ الأمر ببعض شعراء العربية إلى التنافس على التركة وعلى الأمانة في حمل الرسالة؟

حتى لا تنساق في تملد أمثلة متفرقة من «التنصيص» في الكتابة العربية، لاسيما الشعرية منها، نجد ضرورة، في البداية، للوقوف أمام سؤال أساسي، هو التالي: ألا يكون لزوماً علينا، قبل أن نتطرق إلى أحوال التنصيص أو وقائمه في الشعر العربي الحديث - وغيره - أن نتناول بالتحليل مسألة ما إذا كان «التنصيص» سهيلاً مستقلاً، قائماً بذاته، لدراسة النص الشعري، أم أنه مكمل لغيره (أي للدراسة اللسانية للنص الأدبي)؟

#### ٢ - مصادر التنصيص ومبادئه

إلا أن علينا، قبل الإجابة عن هذا السؤال، أن نعين حال الدراسة اللسانية وأهنا، في نجاحاتها وانسداداتها، وإن في شكل تعرفي سريع ومختصر. يمكننا القول، بداية، إن الدراسة اللسانية باتت تدرس، اليوم، وقائع نصية تتعدى الجملة الواحدة في النص الواحد، بخلاف ما كان عليه الأمر في الأمس القريب، باحثة عن علاقات قائمة وبمكنة في النص الواحد تجمع بين جملة كلها - كما في القصة القصيرة،

توفقاً في درسه أحوال «التنصيص» في الشعر، كما تتحقق منها في معنى بنيس. فقد توسع في عرض المسائل الداخلة في أمر «التنصيص»، واتخذ من التبينات البلاغية القسط الأوفر من حصولاته. إلى هنا فإن تعريفه «التنصيص» يبقى متوزعاً بين «داخل» - هو النص المنصوص - و«خارج» - «النص الغائب»، في تبيينات جيئيت - في قسمة بينة. لكنه يتوقف، إلى ذلك، في الحديث عن تنصيص «ضروري»، وهو القائم في كل ثقافة - وهو ما تخفنا عنه أعلاه بوصفه «التنصيص اللازم» عند الباحث الإيطالي -، وآخر «اختياري»، وهو ما يطلبه الشاعر نفسه. كما أنه يقترح التمييز بين تنصيص «داخلي»، وهو ما يصيب علاقة الشاعر بنتاجه السابق، وآخر «خارجي»، وهو ما يصيب النص في علاقته بهزيمة الثقافة التي ينتمي إليها. أو يميز بين تنصيص «احتشائي»، وهو الذي يعتمد على ذاكرة الملتقى، وبين تنصيص «واجب»، أي الذي «يوجه» الملتقى نحو مظهره» (٢٢). ويتطرق الباحث مفتاح إلى مجالات عمل «التنصيص»، باحثاً في «آلياته» في صورة لافتة، وإن بقت دراسته أسيرة التبينات البلاغية المعروفة.

محاولات بنيس ومفتاح لافتة، إذن، إلا أنها تبقى، رغم قرأتها الجديدة لنظريات «الموازنة» و «السروقات» عند النقاد العرب القدامى، محددة بما بلغته الدراسات الفرنسية خصوصاً في هذا المجال. كما تكتفي غالباً بلحظ وعرض مواد التنصيص من دون وقائمه، كما تتحقق من ذلك، على سبيل المثال، في دراسة بنيس المذكورة لقصيدة «هذا هو اسمي»؛ إذ يكتفي بإيراد ملخصات تعريفية لما تشتمل عليه المواد المضامينية في قصيدة أدونيس «وفصل في الجحيم» لرامبو، دون أن يحلل أو يدرس التحقيقات اللفظية والدلالية أبداً. كما تتحقق أيضاً من أن عودة مفتاح إلى التنصيص لدرس قصيدة ابن عبدون تبقى استثنائية، لا ضابط لها أبداً، ولا يقتضيها المنهج في صورة لازمة ومتسقة، إذا جاز القول. أي أن هاتين المحاولتين الرائدتين عربياً نفتقران إلى خطا إجرائية بينة، يتم الاعتماد عليها في العملية التحليلية.

سبيل «التنصيص» لم يستثمر كفاية، ويتمتع في حساننا بقابليات أداء واسعة. والعديد من المظاهر الأدبية وغيرها في الثقافة العربية المعاصرة قابل لدراسات تنصيصية: كيف لنا أن

في التحليل تقوى على دراسة المعنى قراءة متمسقة، تربط الدلالات في النص الواحد، من جهة، وتربطها بخارجها وبأوضاعها «الحوارية»، من جهة أخرى.

إن هذه التوجهات الجديدة تقودنا إلى تناول مسألة التناسق تناولاً مريحاً أكثر مما كنا نظن؛ إذ إننا نتوصل، مع هذه التوجهات، إلى طرح مسألة التناسق طرْحاً مفيداً، يمكننا من الإجابة عن المشكلتين اللتين تواجهان أى تحليل تناسقي، وهما: التناسق بوصفه اتصالاً بخارجيه، والتناسق بوصفه اتصالاً ضمن النص الواحد. ولقد وجدنا الباحث راسميه يفرق بين «التناسق الداخلي» intratexte ضمن النص الواحد، وبين التناسق intertexte الاتحادي، ويمكن تسميته بالخارجي، أي الذي يصل النص بنصوص أو مقبسات من خارجه. ولقد توصل الباحث الفرنسي إلى تبين المشكلة التي أقرناها أعلاه، وهي الإجابة عن كون التناسق سهلاً مستقلاً أم مكشلاً، أي متضوياً في غيره؛ إذ جعل الوظيفة التناسقية الداخلية لازمة، بل منطلق التناسق الخارجي. يقول راسميه:

الوظيفة التناسقية الداخلية هي التي تعين الوظيفة التناسقية الخارجية. إن لهذا التعيين محملاً عاماً؛ تنتسب الوظيفة التناسقية الداخلية إلى نصاب المعنى (أي إلى مجموع العلاقات الناطقة لمضامين نص ما)، وتنتسب الوظيفة الناشئة بين أنظمة علامات مختلفة إلى نصاب التعيين.

خالصاً إلى القول: «إلا أن المعنى هو الذي يحدد التعيين»<sup>(٢٦)</sup>. وهو ما يمكن تلخيصه وبسطه بالقول التالي: إن توصل الدارس إلى معالجة التناسق الداخلي، أي دراسة العلاقات بين المضامين المختلفة في النص الواحد، يمكنه من دراسة اتصال هذا النص بالذات، أو تجذده، بأنظمة علامات أخرى، قد تكون نصوصاً يطورها أو غير ذلك من أنظمة العلامات. وهو ما يقوله راسميه في تعريف جلي:

قد نتوصل إلى برهنة كون النص مجموعة متناهية من الإحالات، أو تلصيقاً من الشواهد، إلا أن ذلك لن يمكننا من فهم نصوصيته الخاصة، التي تجمله متمائزاً عن جدول من

على سبيل المثال - أو بين جمل مختلفة فيه. مثل هذا المسعى دقيق، محفوظ بالخطا والتسرع، إلا أنه يسعى إلى تدبر أدوات تحليلية مناسبة لما يتحقق منه في النصوص، وهو أنها تقيم علاقات في البناء أو في الدلالة قد تشمل القصيدة في مجموع أبعادها أو في عدد منها وحسب، ما يمكن أن نسميه بـ «كلياتية النص»، التي بالث داخلية في حساب الدراسة اللسانية.

كما نتحقق في الوقت عينه من تبلور طرق في الدراسة اللسانية لا تكفي بدراسة النص «في ذاته»، وإنما بما يحيط به من خارجه. والخارج، هنا، يشير إلى ظروف النص في صوره عن «أنا - أو ذات - متكلمة» sujet parlant، أشبه برسالة، وإبلاغ، بخطاب موجه، أي أن دلالاته ومعناه تتصل في محمولاتها بـ «ظروف حوارية»، مشتركة بين المتكلم ومتلقيه المحتملين أو المرجوحين. و«الظروف الحوارية» هذه تتضمن جدولاً من القضايا والأحوال المعيشة أو للألمة، ومن الأفكار المتداولة - عند جهة ما أو جماعة - أو المشوثة في كلام الجماعة وقناعاتها السارية؛ هذا ما سمع إليه المحارلة «البراجماتية» pragmatique - أي الناطرة إلى اللغة في جانبها الاستعمالي<sup>(٢٧)</sup>، التي وجدت في الطابع «التحادي» المنشئ لأي نص، وفي الطابع «التحليلي» الضابط للنص فيما يتعدى الجملة الواحدة، ما يفيد في مساهمة التحليلي. إلا أن احتمال النص على خطاب، أو على رسالة ما، لا يعني أبداً في حساب اللسانيين قيامه أو استناده إلى «رسالة مسبقة» أو مدبرة، وهو ما يوضحه راسميه في قوله:

لا يمكننا اعتبار المعنى متضمناً في النص مثل رسالة، وإنما مثل وضعية حوارية تشمل فيما تشمل مراسلاً ومتلقياً، مثل مجموعة من الشروط (قواعد، بما فيها نمط النص، وعارسة اجتماعية محددين)<sup>(٢٨)</sup>.

ذلك أن المساعي اللسانية في دراسة النص الأدبي وضعت حدوداً، أو توقفت عن مساعيها السابقة، التي اكتفت بقراءة نحوية أو تركيبية للنصوص الأدبية (مثلما نتحقق من ذلك في مساعي هاريس - Harris - أو شومسكي - Chomsky - وغيرهما)، طالبة وجهات أخرى

من الأحوال سيلا اختيارية - كجنوح الشاعر إلى التأثر الواحي بشئ من تناج شاعر آخر - أو وراثية - كتقيد الشاعر غير الواحي بالضرورة بحدود ثقافة وشعر توافرت له في إعداده وتعليمه. هذا ما يمكن أن نتبينه في «الوقفه الطلابية»، وهي أقوى المصادر القديمة، من دون شك، التي تقيدت بها صناعة الشعر العربي قديما. وهذا ما يمكن أن نتحقق منه في العديد من الدعاوى الحزبية التي تنشط في كثير من الشعر العربي الحديث.

- المصادر «اللازمة»، وهي «الداخلية» في كلام مفتاح، وتشير إلى التنصص الواقع في تناج الشاعر نفسه. ومن المساهمات النقدية التي عالجت هذه المسألة، وإن في منظور غير تناصي، دراسة مالك المطليبي: «تناج ما أنتج: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية»، التي يتحقق فيها من أن قصيدتي السياب «غريب على الخليج» و«أشودة المطر» مؤلفان «مقطعين في قصيدة واحدة» في الكل السيابي<sup>(٢٨)</sup>. وفي العديد من الكتب والدراسات العربية، الخاصة بالشجرة الشعرية أو بموضوعات الشعر عند هذا الشاعر أو ذاك، تناولت مناسبة تقيد مثل هذا المسعى وتضمنتنا من الوقوف على الأشكال الشعرية أو القضايا التي شغلت الشاعر في غير قصيدة ودويان، حتى إنها تخترق نتاجه كله اختراقاً بئراً. كيف لا، وبعض الشعراء لا يتورعون عن كتابة «المنابع الشعرية» أنفسهم، أو تنوعات عليه من تجربة إلى أخرى.

- المصادر «الطوعية» في حسابنا، وهي «الاختيارية» عند مفتاح، التي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً في نصوص مزمنة أو سابقة عليه، في ثقافته أو خارجها، وهي «المطلوبة» لأنها. وهي مصادر أساسية في الشعر العربي الحديث، بل نلجأ إلى القول إننا لا نستطيع دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها. وهي مصادر متعددة، تتدرج فيها متون شعرية أجنبية وعربية في آن. هذا يصح في إقبال أعلا من الشعراء على محاكاة صنيع شعر سابقيهم أو التأثر بصنيتهم المزامن لتجربتهم، مثل تأثرات محمود درويش، في بداياته، بشعر عبد الوهاب البياتي وزياد قباقي. وقد تكون المصادر الأجنبية فرنسية (لوتريامون، رامبو، سان - جون بيرس، إيف بونفوا...)، وإنجليزية (إليوت، ستوبل...)، وأسريكية (والث

الكلمات والجميل. باختصار، إن دراسة النصومية - أي ما ينشئ نصاً ما - هي القدرة وحدها على تأسيس دراسة التنصص<sup>(٢٩)</sup>.

التنصص، إذن، مكمل للدراسة اللسانية، أو جزء داخل فيها، إذا جاز القول، وهو غير ممكن دون المرور بالدراسة اللسانية، على أن تؤدي معالجة التنصص الواقع بين معطيات النص الواحد إلى ربطه بما يتحدد به من نصوص، «لازمة» أو «ضرورية» له، أو بما يطلبه منها في صورة اختيارية أو «طوعية»، أو بغیرها من العلامات الأدبية والثقافية والإيديولوجية وغيرها مما يشكل الظروف الحوارية للبيئة له. ولكن كيف لنا أن نعين التنصص بوصفه سيلاً إجرائياً بعد بوضوح صلته وتفرعه عن السيل اللساني نفسه؟

## ٢ - أ: المصادر التناصية

لكننا لا نقوى على مباشرة السجيل اللساني قبل الوقوف على المصادر التي ينهل منها التنصص، وعلى الميادين التي تجتمع فيها مواد المصادر هذه. ذلك أن التنصص يستمد مواد من مصادر متباينة، منها ما يتشكل عفواً أو عمداً في «الذاكرة» بفعل الدراسة والقراءة، أي في المخزون الشخصي، الواحي واللاواحي، ومنها ما يتشكل بفعل معايشة «ظروف حوارية» معينة، ومنها ما يتشكل عند التنصيص نفسه - ويمكن تسميته: «التقميش» أيضاً - أي ما يطلبه الشاعر في صورة قصيدة وأعية. ودراسة المصادر التناصية دراسة ذات طابع نظري وترجيبي في آن، ولا تخص الشعر وحده بالتالي، إلا أن لها فائدة بيئية، وهي المساعدة على تعيين «مقاصد» التنصص، على ما سنوضح في فقرة لاحقة. وخلصنا إلى تعيين ثلاثة أنواع من المصادر التناصية:

- المصادر «الضرورية»، كما أسماها مفتاح، وهي «اللازمة» عند سيجره، وعند راستيه أيضاً الذي يقول: «يوجد في كل فضاء (أو متحد) ثقافي انتظام متسق من العلاقات بين النصوص»<sup>(٣٠)</sup>. وجرت تسميتها بـ «الضرورية» لأن التأثر فيها يكاد أن يكون طبعياً وثقافياً، مفروضاً ومختاراً في آن، وهو ما نجده في كتابات بعض الكتاب العرب في صيغة «الذاكرة»، أي المخزون العام والشخصي، ويتخذ في العديد

الأحسان، ما يدعونا إلى تبين أشد لطبيعة المواد. وهي تشتمل في المستوى الإيقاعي - النحوي على مواد متعددة ميزنا فيها «النمط»، ونشير في حسابنا إلى شكل ما - وربما مضمون ما ملاحق للشكل هذا - في ترتيب القصيدة، مثل نمط «الهايكو» أو «القصيدة - اللقطة». وميزنا «التركيبة»، ونشير إلى أنواع معينة من الجمل، مثل الجمل «الحالية» التي تبدأ بالحال، أو الجمل الاسمية وغيرها. وميزنا «الصياغات»، ونشير إلى طريقة في شد الألفاظ بعضها إلى بعض، مثل تقديم الصفة على الموصوف وغيرها<sup>(٣١)</sup>. كما ميزنا في المستوى الدلالي «القضايا»، ونحدد قضية معينة، مثل الكثير من القصائد العربية الحديثة الموسومة بقضايا «الحرب الباردة»، أو قضية القنبلة الذرية في هيروشيماء، كما في قصيدة «هياي كونغاي كونغاي» لبدر شاكر السياب<sup>(٣٢)</sup>. وميزنا «الموضوعات»، مثل الغربة في المقهى، والوحدة في الشارع وبين الجموع وغيرها. وميزنا «المناحات»، وتعين في حسابنا أجواء شعرية، مثل الأجواء التشريدية «والعصاكية» والتمزق وغيرها.

ولقد وجدنا، إلى ذلك، ضرورة للوقوف عند مستوى ثالث، هو مسألة «الجنس الأدبي»، بل أن نفتتح بها دراسة للميادين، بعد أن تحققنا من كون هذه المسألة تاريخية أساساً، أي تتصل بدخول «أجناس» - أو أشكال - أدبية من أدب - أوروبي، في دراستنا - ما إلى الأدب العربي الحديث، إذ إننا لا نستوفي التناسق حقه من دون تناول هذا المستوى التكويني في الشعر العربي الحديث.

#### ٢ - ب - ١: في الجنس الأدبي

إن دراسة الأجناس والأشكال الأدبية لا تخطئ بالعناية اللازمة التي تقتضيها مسألة إنشائها أو تأسيسها أو انتقالها من فضاء - أو متحد - نقاسي إلى آخر، على الرغم من أن دراستها قد تكشف عن نقص، بل عن أخطاء فاحشة يقوم عليها تاريخ هذه الأجناس والأشكال والأنماط: فجيرار جينيت توصل في دراسة لافتة له<sup>(٣٣)</sup> عن الأجناس الأدبية الرابطة في أوروبا، والمائلة إلى الإغريق، بل إلى أرسطو، في حساب التاريخ الأدبي للتداول، وهي «الغنائية» و«الملحمية» و«الدرامية»، إلى برهنة أنها ترقى إلى القرن الثامن عشر ليس

واجتماع... وغيرها، عدا أن النص الواحد قد يشتمل على مواد من غير مصدر، وذلك في صور ضمنية وحاذقة أكثر فأكثر، ما يجعلها صعبة الالتقاط أو خافية في تضاعيف الكتابة الشعرية. وعلينا أن نشير في هذا السياق إلى أن انصراف هذا الشاعر أو ذاك إلى هذا المصدر أو ذاك قد لا تتوافر له شروط الاستقبال الصحيحة، بليل أن عدداً من الشعراء العرب الحديثين اتصلوا بعدد من المصادر في صور ملتوية أو غير مباشرة: فإذا كان أنسي الحاج، أو شوقي أبوشرقا، يعرفان الفرنسية جيداً، أو جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ الإنجليزية، حينما اتصلوا بما طلبوه من مصادر، فإن الأسر كان خلاف ذلك مع أدونيس (الذي اتصل بالفرنسية اتصالاً ضعيفاً في بداياته ما كان له أثره البين على ترجمته شعر سان - جون بيرس ووقعه في أخطاء ناتجة عن عدم معرفته بالحمولات التاريخية والسياسية وغيرها للألفاظ الفرنسية)، أو مع السياب الذي اتصل بشعر أراجون في كتب إنجليزية، أو مع محمد الماغوط الذي عرف قصيدة الشعر، منذ قصيدته «النبيل المرء» في العام ١٩٥٣ في مجلة «الأدباء»، من ترجمات عربية لها.

#### ٢ - ب - ٢: ميادين التناسق

بل لنا مقيداً، بعد الوقوف على مصادر التناسق، دراسة الميادين التي تشتملها، ذلك أن التناسق يقع في مواد معينة، على أنها تشتمل مستويات القصيدة كلها. فقد يحمل الشاعر على تقليد قصيدة ما، بجزءاً وقافية وموضوعاً على ما هو معروف في الشعر العربي القديم، وقد يلجأ إلى «أخذ» صورة شعرية ما، أو معنى ما، إلى غير ذلك من المواد التي تقع في هذا المستوى أو ذاك في القصيدة. لهذا لا يمتنع الحديث عن «ميادين التناسق» من دون الوقوف عند مستوى القصيدة، الإيقاعي - النحوي والدلالي، وهو ما يسلطه في عنوانين: في الأنماط والتركيبة والصياغات، وفي القضايا والموضوعات والمناحات.

ولقد فضلنا استعمال هذه الألفاظ تحديداً، بدل ألفاظ أو مصطلحات أخرى معروفة في السبيل السامع لدراسة النص الشعري<sup>(٣٤)</sup>، جاعلين من ميادين التناسق مواد متفرقة، ذلك أن استحضارها في النصوص ليس نسقياً، ولا متسقاً في غالب



الشعري الجديد في حياة الشعر العربي، وشرح وسائله وتقنياته المخصوصة.

لا يسعنا في هذه الدراسة التوسع في مسألة الأجناس الشعرية الجديدة، لأنها تتطلب عرضاً وتعمقاً في التناول، فيما يقصر غرضنا عن ذلك، مكتفين بتناول مبادئ التنصيص في صورة للمسة أولى. لكننا نسعى، طمعاً بتبيين أوفى لما نريد أن نتناوله، إلى عرض مسألة وحسب تبين لنا جانباً من العملية التنصيصية في شأن الجنس الشعري، وهو جانب «وحدة القصيدة». فالشاعر العربي الحديث لم يأخذ بأجناس شعرية ما ألفها في الشعر فقط، وإنما أخذ أيضاً بطرق في بناء القصيدة. وهو مما نتحقق منه، بداية، في تجربة الشاعر خليل مطران (١٨٧٧ - ١٩٤٩)، الذي يعتبر في حسانه النقدي، وفي احتراف غير ناقد وجماعة شعرية، مثل «جماعة أبوللو»، الشاعر الذي انتقل من «البيت المفرد» إلى «جملة القصيدة» في تركيبها وترتيبها. فهو يفيدنا في «المجلة المصرية» (٣٧)، أنه اطلع في «المجلة البيضاء» الفرنسية على قصائد ترتبط فيها الأبيات والمعاني «بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحمله من الطريقة الخارجية عن المؤلف». غير شاعر، مثل مطران، ولا سيما في فترة ما بين الحربين، جعلوا من الاطلاع على الشعر الأوروبي، أو من ترجمته، غرضاً مخصصاً للشعر العربي نفسه. فأبو شادي جعل، على سبيل المثال، من ترجمة الشعر الأجنبي «تعليماً» للأدب المصري بأدب هذه الأم (٣٨)، كما يفيدنا إبراهيم ناجي، في حديثه عن «جماعة أبوللو»، أن اتصالهم بالأدب العالمي، ومطالعتهم للتيارات الفكرية الجديدة، ومطالعتنا المتعددة، وجدت طريقة نظرم إلى الشعر العربي (٣٩).

يتحدث مطران عن الشعر الفرنسي، ولكن هل تعود نظرية «الوحدة العضوية» إلى المتن الفرنسي أم إلى المتن الإنجليزي، مع الناقد كولريج تحديداً؟ وإذا عاد هذا المفهوم لكولريج فعلاً، واطلع عليه مطران في نصوص فرنسية، فإلى أين نتجه في عملية تتبع الوقائع التنصيصية، وكيف نمامل بالتالي هذه النصوص الفرنسية بالنسبة إلى النصوص الإنجليزية «الأصلية»، إذا جاز القول؟

إلا. فما يمكننا القول عن الأجناس الشعرية في الكتابة العربية؟

لا يسعنا في نطاق هذه الدراسة تناول مسألة تأسيس الأجناس أو الأشكال أو الأنماط في الشعر العربي، على الرغم من قيمتها التاريخية والنقدية (٣٤)، مكتفين، في هذه الدراسة، بدراستها فقط في إطار التفاعل الثقافي منذ «عصر النهضة»، وفق أشكال مختلفة من التنصيص، خصوصاً في صيغه التشويقية. هذا يصح في إقبال كتاب على اعتماد فنون غير معروفة في العربية، مثل الرواية والقصة والمسرحية وغيرها من أنماط شعرية بينها، بعد خروج الشعر العربي من أنواعه وأغراضه التقليدية المعروفة. ويمكن الإشارة إلى الأنواع المعتمدة التالية: القصيدة الحكيمية على ألسنة الحيوانات، القصيدة التمثيلية، الملحمة، القصيدة - الحكاية، القصيدة الأسطورية، قصيدة النثر.

يمكننا أن نتوقف أمام هذه الأجناس الشعرية جنساً جنساً، ملاحظين إقبال أعداد من الشعراء عليها، فنرى انصراف أحمد شوقي إلى القصائد الحكيمية، وجماعة أبوللو إلى الشعر الرمزي والقصصي وكتابة «الأوبرات»، وشفيق المفلوح إلى الملحمة، وإلياس أبي شبكة وسعيد عقل وخليل مطران وعلى محمود طه وغيرهم الكثير إلى المظولات الشعرية ذات الأساس الحكائي - الأسطوري (٣٥). إلا أن هذه الأجناس تحديداً ما لبثت أن سقطت من الاستعمال تماماً، ما يشير إلى أن إقبال الشعراء عليها ما وازاه، على ما يبدو، وإقبال واستحسان مملات. وهو ما يدعونا إلى التساؤل: ألا يكس «التسرع» في التغلغل اللاحق، وإن في صورة محكوسة، «التسرع» في طلب الحقائق السابق؟

لكننا نستطيع، إذا شئنا، الوقوف طويلاً أمام نجاح أكيد حققه جنس شعري آخر، «قصيدة النثر»، الذي بات له مبدؤه أيضاً كان في عالم العربية. ويمكن القول إن النزاع المستمر حول «وجوده» في الشعر العربي الحديث، يبلغ، وإن في صورة غير واقعية، من عملية «دخوله» الناشئة. والمودة إلى بعض كتابات أدونيس الأولى، وإلى مقدمة ديوان (لن) للشاعر اللبناني أنسي الحاج (١٩٦٠)، تبين لنا كيف أن الشاعرين عادا إلى الكتاب عيته (٣٦)، للتعريف بهذا الجنس

إن تتبّع هذه الوقائع التناسلية ممكن ربما، إلا أن التحقق منها صعب من دون شك، وتحول دونه أمور واقعة في المواد نفسها (مدى حصولنا على مواد موثقة عن الفترة المدروسة وعن أسباب الاتصال فيها)، وفي المنهج كذلك، أي في الكيفية الإجرائية للتناسل. تقع في كتابات ما بين القرنين - وقبلها أيضاً - على مواد عدة نفقنا في عملية التتبع هذه، بخلاف ما هو عليه الحال في كتابات ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولا سيما مع انطلاق «الشعر الحر». إلا أن قراءة بعض المجلات الأدبية، وبعض زواياها، مثل «قرأت العدد الماضي» (مجلة) «آداب» و«بريد الشعر» ومتابعات «خميس شعر» في مجلة «شعر» توفر لنا بعض المواد، بل المعلومات الثمينة لها. هذا ما يصيب إحدى قصائد أدونيس، «مرلية القرن الأول»، المنشورة في العدد الرابع عشر من مجلة «شعر»؛ إذ إن «بريد الشعر» في العدد اللاحق من المجلة يعرض مدونة مفيدة لدراستنا، تشتمل على ردود فعل شعراء ونقاد عرب معروفين على القصيدة المذكورة، وهي ردود تناول في مضامينها معالم «التناسل» البادية في القصيدة، ومنها اعتمادها نمطاً يعينه من الشعر الفرنسي.

يقول السياب:

كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر ... أين هذه القصيدة من «البحث والرماد» تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور، والتي لا تستطيع أن تخلف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها، أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم يتبق منها سوى مقطع واحد، لما أحسست بنقص فيها. ليس هنالك من نمو للمعنى وتطور له. مازلت، أبها الصديق، متأثراً بالشعر الفرنسي أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم - شعر إليوت وسوريل ودلن توماس وأودن وسوراهم<sup>(٤٠)</sup>.

يميز السياب بوضوح، وإن دون توسعة وتبيان، بين «تأثر» وآخر، بين الفرنسي والإنجليزي في بناء القصيدة، مشدداً على كون القصيدة ذات النهج الإنجليزي في البناء

تميل إلى نمو الفكرة وتطورها في صورة متتالية ومتراكمة أشبه ببناء معماري، فيما لا تتسم القصيدة ذات النهج الفرنسي بمثل هذا البناء التراكمي، أشبه بمقطع واحد دون نمو داخلي وتلويحي. كما يوضح لنا السياب أيضاً أن «التأثر» شأن طبيعي في حركتهم التجديدية بل شأن يتم التشوف إليه، أي إلى الشعر «العظيم»، كما يسميه. وما لا يوضحه السياب في رده - وإن هو متعارف عليه بين جماعة «شعر» - فهو التحول الشديد على نمط إليوت، تخديداً في الجمع بين الماضي الأسطوري والحاضر، وهو ما يقوله، في ردة فعله، الناقد منير بشور: «الماضي مهما كان يبقى ردة إلى الوراء ... إن بعض شمسوري هذا هو ردة فعل لا تجاهك الشعري في السنوات الأخيرة. وهو ما يشبه الناقد حليم بركات في الإشارة إلى عدد معين من القصائد التي انتهى أدونيس إلى كتابتها، وهي القصائد التالية كما يذكرها بركات: «وحده اليأس»، «البحث والرماد»، «سبعة أيام في حياة منبوذة» و«الفراغ» وغيرها. ويبلغ الأمر عند جبرا إبراهيم جبرا حدود النقد اللطيف، إذ يشير إلى أن أدونيس «أثقلها» (القصيدة) بالرموز أكثر مما يحق لذلك أن تختمل ولكن لم لا؟. أما الناقد أسعد زرور فيلفت إلى واقعة أخرى في التناسل هذا، وهو تمهول أدونيس على قصيدة الشعر (الفرنسية)، أي إلى هذا النوع من الشعر الذي «يعشرون طاقات هائلة لو أتيح للشاعر أن يضمه الكثير ويخلق منه الجديد».

إن ملاحظات النقاد والشعراء هذه تتطلب، على ما نلاحظ، جهداً أكبر في فك معانيها، فكيف بمضمرها! كما تستدعي سبلا في البحث باتت تشتت عينا عمليات التناسل الحاذقة والمتعددة، كما نتحقق من وجودها في الشعر الحديث أكثر منها في الشعر السابق عليه.

٢- ب - ٢: في القضايا والموضوعات والمخاضات،

نسوق مثلاً واحداً في دراستنا هذه، وهو الوقوف على واحدة من القضايا التي تشغل الحداثة الشعرية، بين ما انتهت إليه في فرنسا على سبيل المثال، وفي بلدانها، في الوقت عينه، وهي قضية «الحساسية الفردية» في النص الأدبي. فحين لو راجعنا عدداً من الأدبيات عن الحداثة العربية لما وجدنا تناقراً

القول، ولن نخط بحمولاتها الفرنسية المذكورة، بل بغيرها. إن مسار هذه الفكرة أدى في التجربة الشعرية الفرنسية، على ما أبايته غير دراسة، مثل كتاب جوليا كريستيفا المذكور أعلاه، أدى إلى جعل «الأنا» الذات - المتكلمة في النص الأدبي - لا «الشاعرة»، كما يسارع البعض إلى القول - كما «منفصمة»، أو إلى جعل القصيدة مجالاً تستغل فيه نزوعات مختلفة ومتضاربة متعايشة في آن، وتتغصن بالتالي ما سبق أن قاله النقد التقليدي عن الشعر. فالتجارب الحداثية هذه أدت إلى تبديل نظرنا التقليدية إلى الشعر التي كانت تجعله «إلهاماً» أو صنعة خارقة، لا يتركها ولا يكادها إلا نغمة مستتعة من التمييزين الخارقين، والتي كانت تجعله أيضاً نتاجاً كثيفاً يعبر مثلما يصدر عن «ذات» مقصورة على نفسها، لها ما نقوله لغيرها، بوصفها مصدر قول مبرم. فغير شاعر مثل رامبو انتهى إلى القول مثله: «أنا (هو) آخر»، أي إلى التعبير عن الأحوال المتناقضة والمتشعبة لنفس إنسانية «متصدقة» أو «فصائية»، كما يقال في علم النفس - لا محاسنة بالتالي. هل نجد الحال عينها في النصوص العربية؟ واجت طبعاً في الأدبيات التقليدية العربية، منذ منتصف الخمسينيات، أقوال وتأكيدات نقدية ذهبت إلى إهلاك قيمة «الرقاء»، بل إلى جعلها الشبكة الدلالية والمفهومية التي يصدر عنها الشاعر. مثلما تتحقق أيضاً في غدد من القصائد العربية الحديثة من وجود هذه «الحساسية الفردية»، التي قلبت معادلة العلاقة بين الشاعر والخارج؛ فما عاد الشاعر يتتبع الممانى في الخارج، ولا «في الشارع»، كما قال الجاحظ، وإنما جعل العالم مثل عالم صغير في عالم كبير هو الشاعر. فكم من شاعر عربي حديث بات يمين الأشياء في قصائده على أنها تصدر عنه، وأنه هو الذي يسميها، وهو ما يمكن أن نجعله ونرمز إليه في أحد أبيات أدونيس، حيث يقول: «وطنى في لاجي».

إن صدور هذه الحساسية الفردية في النصوص الحديثة العربية أدى بطبيعة الحال إلى إنتاج شعر يخرج عن أغراض الشعر للمروفة، وفتح بالتالي قنوات أوسع وأصبح بين الحياة والشعر، وهو ما أضفناه طويلاً في تاريخ الشعر العربي. والشعر العربي الحديث يحمل في العنود من قصائده تميزات معينة

أو تناهياً بين ما هي عليه وما شرعت به الحداثة في فرنسا مع بودلير ورامبو وما لارميه. كما لو أن السياب أو أدونيس وغيرهما نهلوا من البئور نفسه، أو اتخذوا الوجهة النصية ذاتها، فيما يبدو لنا أن الأمر يتطلب أكثر من وقفة نقدية فاحصة. فضع نفع هنا أو هناك على دراسات جامعية أو نقدية تقيم التقارب والتشابه بين ما قاله بودلير في تمهينات الحداثة وما قاله أدونيس، على سبيل المثال، ولكن دون أن نتحقق تماماً من حقيقة التقارب والتشابه. فيغفل الناقدون عن حقيقة التفاعل الثقافي التي تقع في أساس هذا التقارب، وهي أن الشاعر العربي - وأخذ من الشاعر الفرنسي بعض أفكاره، وهو أمر معروف في صلات المبدعين والشعوب، على أنه مجال درس وتحقيق، لا إنكار وتمويه، كما هو عليه في ثقافتنا. فكم من الدراسات لا يهمل، أو لا يتحقق من الشروط التي تمت فيها «عمليات الدخول» هذه، كما لا يتوقف أمام الصياغات المختلفة التي انتهت إليها عمليات الأخذ في السياقات المحلية. فلو أنزنا، كما سبق القول، مسألة «الحساسية الفردية» في النص الأدبي، لوجدنا أنها أحد مجالات الالتباس والتضيق والبلبل المموجة.

فنحن نعرف أن المنزع الرومانتيكي، قبل بودلير، عمل على إهلاك، بل على إهلاك «الحساسية الفردية» الشأن الأول في النص الأدبي، ولا سيما الشعرى منه: القصيدة تمير مخصوص، هو مجال تحقق واشتغال لتناول فردى للعالم، وهو ما جرى التعبير عنه في صياغة أولى في مفهوم «الرقاء». فالشاعر لا يولي الجمال المتحقق في الطبيعة، ولا يجعله، كما في المثال الكلاسيكي، مرجعية الجمال، بل يتجه وجهة أخرى ترى التخييل، والتناول المبتكر، بل الحر والغريب أحياناً، ملكة أو قوة في إنتاج الجميل الكلاسي. وهو ما لا نلبث أن نراه متصفاً في التصوير بمد الشعر؛ إذ يجتنب الفنان النموذج الطبيعي المقترح والصياغات المثالية للواقع، ساعياً وراء جمالية قوامها الصورة الإحساسية التي يهرها الواقع والطبيعة في نفس الشاعر.

لنا في مجال عرض، ولا نقاش، هذه الفكرة المبسرة عن «الحساسية الفردية» في الحداثة الفرنسية؛ ما يعنىنا قوله هو أن هذه الفكرة لن تنزل في منازلها العربية، إذا جاز

– ولكن دون أن تتقطع أبداً عن القضايا الجمعية، وعن هذه العلاقة الآمرة للأشياء والمعاني، ولو أنها تقوم في هذه القصيدة على إعلان استكاف عن ممارسة هذه الآمرة.

ما نريد قوله هو أن حدثت لنا الشعرية، على الرغم من أبعدها المتصادم والمستمر لموضوعات ومفاهيم وطرق أسلوبية في الصياغة والتركيب عن الحدائق المختلفة في العالم، فإن أصلها هذا، أو إنزالها هذه المواد والتأثرات يبقى موسموماً بتلاوين محبلة لا تقرها تماماً من المثال الشعري الذي تتأثر به وتزوج على أنها من معينه، فالحلابة الشعرية العربية لا تزال في العديد من تجاربها بعيدة كل البعد عن مقتضيات الحساسية الفردية في التعبير، وهي مقتضيات تصل بالشاعر إلى قول متردد، متعطر، متقلب بين أحواله، لا إلى قول مبرم، فاصل، ينتهي بأحدهم إلى وصف اسمه بأنه «لغم الحسارة»!

#### ٢ – ب – ٣: في الأنماط والتركيب والصياغات

يمكننا أن نتناول في هذا الميدان شؤوناً عديدة متصلة بشكل القصيدة ونمطها البائي وطرقها الصياغية والتركيبية، بعد أن تحققنا من تأثر الشعر العربي الحديث بها، بمقادير مختلفة. ويمكننا – في هذا السياق – أن نشير إلى عدد من الأنماط الواضحة في التجارب الشعرية الجديدة، مثل: القصيدة – اللحظة، أو القصيدة – المفارقة، أو القصيدة القصصية، أو الدعابة السوداء، أو القصيدة اليومية، وهي مأخوذة في أصولها من تجارب شعرية أجنبية. وهذا ما نستطيع قوله حتى في مجالات تركيبية ضيقة مثل التأثيرات القوية الناتجة عن التعرف على قوون التركيب في التجارب السورية<sup>(٢٢)</sup>، وغيرها، من «الكتابة الآلية» إلى «الصدفة الموضوعية» وإنتاج الصور الغريبة والصادمة، إلى قلب علاقات الإسناد، أو تبديد صلة الشبه بين المشبه والمشيبه به، أو تقديم الصفة على الموصوف به في علاقات التقديم والتأخير وغيرها الكثير مما نلقاه في تضاعف الكتابة الشعرية العربية الحديثة، حتى إنها باتت «متباعدة» في صورة لافتة، ما يحق عمليات تعرفها. وإذا كنا نشير، في هذه الأمثلة، إلى أطوار سابقة في «التأصيص»، بيئة وجلية، فإننا نجد صعوبة راحنة في تتبع آثار شعراء متفرقين، مثل ريتسوس اليوناني<sup>(٢٣)</sup> ودي يوشيه الفرنسي ونيرودا التشيلي ولوركا الإسباني وشعر «الهايكو» الياباني وغيرهم.

وأحوال مزاجية وتلاوين فردية ومعدونات حميمية – أو «مهموسة»، مظلمة قال مندور في الثلاثينيات –، وهو ما نلتصم خصوصاً في الشعر الغنائي. إلا أن تحويل القصيدة إلى مدونة شخصية جعل منها تعبيراً عن رقة النفس الإنسانية وتصدعها في غالبيتها، كما كان لها أن تعبر في فرنسا على سبيل المثال. فلقد أتى خروج الشاعر من الأغراض المعروفة ومن دوره التقليدي – الشاعر متكسباً أو في خدمة الجماعة – مثل «ثورة» فعلاً، لكن فرضها انتهى إلى أن يكون استلاماً للسلطة – الرمزية طبعاً – لا تعبيراً لموضوعات التعبير ولكيفيته. فالشاعر الحديث قاتل الحق، أو «متباعد»، قبل أن يكون ذاكاً وموضوعاً عن هشاشة الشرط الإنساني وصعوبته. فهو شاعر يقول ما هو «حق»، في الوطن والسياسة والتاريخ والعالم، وما هو جدير بالتحليل والتطلع إليه. هو شاعر موجه، مرشد، على أن تعبيراته أو إعلاناته في شعره طموح إلى أداء دور عام، إلى احتلال موقع، إلى مصادرة رمزية للشمسية والتعظيم في المجتمع.

فنحن كلما نلتقي بشاعر عربي حديث في غرفته المظلمة، مظلمة قال أحدهم ذات يوم، وهو «يتعصر في المخلوقات»، أو ينظر إلى امرأة، هي الورقة البيضاء، ذلك أننا نجد شاعرنا، حتى لو كان شاباً وشديد الحذلة – كما يدعي أو يتطلع هذا وثاك – واقفاً دوماً على منصة عالية، تصدر منها أقواله، وهي منصة القول الجمعي بالضرورة، وإن أتت في قوالب فردية. يقول الشاعر محمد الماغوط في قصيدة بعنوان «بعد تفكير طويل»:

قولوا لوطنى الصغير، والجارج كالنمر

إننى أرفع سبابتي كتلميذ

طالباً الموت أو الرحيل

ولكن،

لى يذمت بضمة أناشيد عتيقة

من أيام الطفولة

وأيديما الآن<sup>(٢٤)</sup>.

وفي قصيدته هذه صورة عن هذه العلاقة التي تبدو فردية – وهي كذلك – وانفصالية أو معارضة – وهي كذلك

## ٣ - التنصيص: السيل الإجرائي

مجزوء، أمين أو محور). هكذا تحدث النقد البلاغي العربي القديم عن «التضمين» أو عن «التفاني» أو عن «المعارضات» وغيرها. إلا أن المفاهيم البلاغية لا تكني لمعالجة أحوال التفاعل بين النصوص، ولا سيما الحديثة منها. وهو ما تحقق في دراسات لسانية نظرت إلى القول اللساني على أنه «قول حوارى»، مثل باخطين، بل يؤدي أيضاً إلى «قول ماء»، مثلما يقول اللساني أوستن Austin في حديثه عن الأقوال اللسانية المؤدية إلى أفعال ماء، مثل أفعال «أهدب...» أو «أقرب...» أو «أمر...» وغيرها. فهي أقوال تستدعي من الملتقى، أو تفرض عليه شروطاً، ما يجعل القول اللساني فعلاً ماء، دون النظر إلى محتواه وحسب وإنما إلى بنيته التي تستدعي علاقة ما. تطرح السؤال يتطلب من الملتقى جواباً ما أو امتناعاً عنه، وهو ما تسميه كريستيفا بـ «اقتصاد الحوار». وبنية الاستعمال اللساني هي التي تولد اقتصاد الحوار هذا، وتتضمن وظيفتين أساسيتين: «الوظيفة القضائية»، والتي تجعلها كريستيفا في جملة نموذجية هي التالية: «أفرض شروطاً وإملاء للخطاب»، و«الوظيفة التملكية»، والتي تمثل عليها بهذه الجملة: «أقرب بما تقوله أو أرفضه، لكنني أمتلكه ويستحوذ علىّ في أنه»<sup>(٤٥)</sup>. أي أن كريستيفا، في دراستها لنصوص النصف الثاني من القرن التاسع عشر الفرنسي (لوتريامون مالايرمي...)، تنظر إلى النص «الحديث» على أنه نص يسعى إلى «تملك» الوظيفة «القضائية» المفروضة عليه وإلى تحويلها.

المسألة «حوارية» إذن، على أن لها «أليات» مختلفة، كما يقول مفتاح. جرى الكلام كثيراً عن «التمطرط» (أي الانطلاق من معنى ماء، أو من عبارة، والنسج على منوالها، أو تفسيرها أو تطويلها)، أو «التركيز» و «الاختصار» (أي الانطلاق من مواد ما والتخفيف من حمولاتها، وضغطها وتكثيفها) وغيرها من العمليات التي تصيب عمليات التنصيص، أي «التنصيص». والأشكال هذه مختلفة، قد تقوم على استعادة وحسب، لجملة أو ل عبارة دون تبديل، في معنى اقتباسي، تضميني بين، وهو ما تتحقق منه في عدد من أشعار أدونيس: يقول النثري في «موقف نور»:

علينا أن نوضح، بداية، بمبرر اعتماده دون أن نوضح المراد منه واستعماله، وهو «الوقائع التنصيصية»: يقصد هذا المصطلح في تحليلنا المواد اللغوية الظاهرة أو الموحى بها في النص، والتي تحيل إلى مواد أخرى، في نصوص أو معطيات حوارية خارجية. والفارق بين نوعي المواد، هو أن المواد الأولى هي منطلق الدراسة والتحليل، وتدرس على أساس لساني، أي وفق بنائها اللفظي، أما المواد الثانية فهي التي تحيل إليها الدراسة أو تستعملها، وقد تدرس وفق أساس لساني فيما لو اتخذت عملية التنصيص شكلاً اقتصادياً، أمناً أو محوراً، وقد تدرس كمادة «نعام»، أي مادة مطروحة في معناها الأدبي والتقسي، وتكون قابلة وفق هذه الصيغة إلى «قراءات» متعددة، منها القراءة التي انتهت إليها في النص المنصوص.

## ٣ - أ: أشكال التنصيص

إلا أن تعيين هذه «الوقائع» لا يكفي أبداً عناء البحث عن الصيغ والأحوال والعمليات، أي عن الأشكال التي تصيب التنصيص، ذلك أنها عديدة، لا تختصرها الأقوال البلاغية القديمة عن «التضمين» أو «الإحالات» في لغة النقد السارية. وبذا لنا أننا نحتاج إلى مفاهيم تقودنا في العملية هذه، وهي تلور، على ما تبيننا في كتابات عدد من النقاد، حول مفهوم «الاحتياز»، كما تحققنا في كتابات كريستيفا ورولان بارت أيضاً، وإن في نطاق آخر.

يقول رولان بارت في معرض دراسته الشهيرة عن الأساطير: «إن الطابع الأساسي للمفهوم الأسطوري هو أنه قابل للاحتياز»<sup>(٤٦)</sup>. أي يبرز الجانب «التملكي» الذي تقوم عليه أي أسطورة في ثقافتها بين الجماعات والشعوب، وهو تملك تتحقق منه في غير نطاق إنساني، مثل «الأدب الشفوي» (التمكيات الساحرة، الأمثال وغيرها)، ويمكن لنا أن نتحقق منه في التنصيص الأدبي أيضاً. ذلك أن التنصيص، في جميع أحواله، احتياز لنصوص - أو لأجزاء من نصوص - بفعل الإيراد نفسه، أي استحضار المواد السابقة في النص الذي يتم إعداده، ولما كان شكل الإيراد هذا (إيراد تام أو

أوقنى فى نور وقال لى:

يا نور انقبض وانبسط وانظر وانتشر فانقبض  
وانبسط وانتشر وعفى وظهر<sup>(٤٦)</sup>.

ويقول أدونيس فى «خولات العاشق»:

وقلت

أيها الجسد انقبض وانبسط وانظر واخفت

فانقبض وانبسط وظهر واخفى<sup>(٤٧)</sup>.

يورد أدونيس نص النفرى ناقلاً له، محولاً ركيزة المعنى من «النور» إلى «الجسد»، ومحولاً القتال من الله إلى أنا العاشق المتكلمة. نكتفى بهذه الإشارة، ذلك أن عدداً من الدارسين العرب توقف عند عمليات «التضاد» التى تصيب كتابات المتصوفة فى شعر أدونيس، واتى تبليغ فى حساب أحد النقاد حدود «التضالها»<sup>(٤٨)</sup>.

إلا أن هناك شراه يتحون وجهة مختلفة فى التنصيص، وتقوم على «المختلفات» الجميل وتحوّلها، بل على قلب معانيها قلباً يبدلها فى صورة تقضية لها. ففى شعر أسى الحاج تتحقق من وجود مصدر لفوى، هو النسق الدنى المسيحى، وهى لغة العزوة والأنجيل والقداس والصلوات الكنسية وغيرها، ويمارس عليها الحاج فعلاً تقضياً، يشبه عمليات تحويل اللغة عن جرياتها واستعمالها المهودة. وهى العمليات المعروفة خصوصاً عند الشاعر لوتريامون تحت اسم détournement وعند السوراليين لاحقاً؛ يستمير الحاج جملاً دينية معروفة ثم يقلبها تماماً عن أغراضها، قلباً يذكر بأصولها ولكن فى صور غريبة وطريقة نقدية ولاهية، فالجملة الشهيرة فى ترتيلة عيد الميلاد: «المجد لله فى العلى وعلى الدنيا السلام...» تتحول فى شعره إلى العبارة التالية: «فعلى القبر السلام وفى القهر المسرة»<sup>(٤٩)</sup>. كما يستعملها فى صورة أخرى، هى التالية:

وتجىء العصور

ومجد العصور

وفى الناس الرعشة<sup>(٥٠)</sup>.

ويحول قصة السيد المسيح وتلميذه بطرس (الذى ينكر المسيح ثلاث مرات قبل صباح الديك) قلباً ساخراً فى هذه الجملة: «يسوع، ديك لا يصبح»<sup>(٥١)</sup>؛ وهو ما يصيب الجعاز أيضاً. ولا يتورع فى مواضع أخرى فى شعره عن استعادة العبارة التى طأها ردها المسيح على رسله، وهى التالية: «الحق الحق أقول لكم...، لأداء حالات غير دينية أبداً.

يبدل أسى الحاج العبارات والصيغ الدينية ويقلبها، وهو ما يوضحه صراحة فى أحد الأبيات: «استحزها وارو لها - حينما يسوع قال، أجل لا تل كم أرؤك كم أبداً - وأحبوا بعضكم، على كفىك تحت إبطك تذكر، - بعضاً...، أى أنا»<sup>(٥٢)</sup>. الشاعر «يروع» العبارات، ويبدلها، وفى ذلك ما يجلب له «لغة نصية»، إذا جاز القول. وهذه الظواهر وغيرها قد تنتج عن سلبية، أى غير واعية، أو عن تدبير محكم ومطلوب، وهو ما يتضح بجلاء فى التركيب وفنونه فى لغة أسى الحاج الشعرية.

### ٣ - ب: مقاصد النص

لسنا فى مجال دراسة الجانب «المقصدي» فى إنتاج النصوص الشعرية، وهو جانب تتحقق فيه من أن النص يصير عن «قائل»، ويتوجه إلى «قارئ»، على أن فى محمولات النص ما يشير، ضمن «الظروف الحوارية» الممينة للنص وأطراف الحوار، ما يشير إلى «مقاصد» مستهدفة أو مرجوة أو مستحقة دون أن تكون مطلوبة. ذلك أن القارئ، أو «المتلقى»، قد لا يتلقى ما استهدفه أو طلبه الشاعر بل غيره، كما أن الشاعر قد يضمن نصه ما لم يكن يتحكم به أو يطلبه أو يقصده فى تضاعيف العملية الشعرية فى جانبها اللاواعى، هذا أن عمليات التنصيص قد تودى، على ما نعرفه فى تجارب الشعر الحديث خصوصاً، إلى تلاقات ولديرات وممان غير مطلوبة، بل أنتجت «الممارسة النصية» نفسها (أو «الممارسة المتخبة لمعنى ما»، كما تحددها كريستيفا - pre-tique signifiante). ولذلك سنتوقف فى هذه الدراسة عند جانب وحسب من جوانب المقصدية هذه، وهو دراسة مقصدية النص من جهة الشاعر - مسقطين جهة المتلقى فى التلقى - أى ما يقصده، وفى صورة واعية، بل عملية إذا

في أمريكا الشمالية والجنوبية وفي اليابان وغيرها أيضاً، وتقليده أو تأثر به.

وهذه استدلالات يقصدها الشاعر، وتقع في باب الشكوف، وربما التنصيص أحياناً، مع صنيع شعري - أو مع ثقافة - معين على أنه الأكثر تجدداً وحداثة، ما يدعونا إلى النظر إلى المقاصد هذه لا من وجهة تناصية وحسب، وإنما من وجهة أناسية أيضاً؛ تميل النص الحديث على علاقة «إطلاعية»، لا عيشية، في تجديد الأشكال والمعاني، ما يمكن نسبتها إلى ثقافة «استعمالية» - حتى لا نقول: استهلاكية - لا إنتاجية، وهو يشير في ذلك، لا إلى هشاشة التواصل الحالي في النخب الثقافية وحسب، وإنما أيضاً إلى دونية موقع الثقافة عمومًا في تبدلات المجتمع نفسه.

ذلك أننا لو نظرنا على سبيل المثال، إلى ما قام به شاعر، مثل لوتريامون، في باب التنصيص، في تحويل المقاصد الطوعية عن ملولاتها واستعمالاتها التي عاد إليها، لبان لنا، أن التجديد يقوم على تعاقب مع نصوص سابقة ومزامنة للحظة الكتابة، ولكن على أساس أن النص «ممارسة منتجة لمعنى ما» - دون أن يعنى للمعنى رسالة مدبرة أو مطلوبة - فلا تكتفى بنقله، أو بتضمينه، أو بمحاكاته، أو باستيعابه، وإنما تعمل على قلبه، وعلى جعله محل نزاع في خطاب المتكلم نفسه. وهو ما أبلغه كريستيفا في كتابها المذكور أهلاء، إذ أشارت إلى أن «التملك يتحقق دوماً [عند لوتريامون] من باب التفتي»، على أنه نفى لساني وغير لساني كذلك، أي ينفي الشاعر المواد التي يعود إليها في مبنائها اللفظي فلا يوردها كما كانت، وفي مبنائها غير اللساني، أي حمولاتها الاحتقادية وغيرها التي تصلها بـ «الظروف الحوارية». نفرض كريستيفا في شرح الأحوال المختلفة للتفتي هذا، إلا أن ما يعيننا من هذه الأحوال كلها، هو تحقيقنا من كونها عمليات «إنتاجية»، وتصلر بالتالي عن «أفاه» أو «ذات» - مندرجة في صورة عيشية وفكرية في آن في ما تكابه وتعالى منه وتسمى إلى التعبير عنه. وتتحقق في الأحوال التناصية هذه عمليات «الزلاق» - حسبما تسميها الناقدة - تشير إلى «التخلي عن موقع التحكم بالنص بوصفه فضلاً تخاطبياً»<sup>(54)</sup>، ما يعنى أن النص لا يشمل على خطبة

جاز القول، وهو ما يمثّل في العلاقات التي ينشئها الشاعر مع المصادر «الطوعية»، كما أسميناها.

فهناك توجهات ومقاصد معينة يطلبها الشاعر حين يقتدى أو يقلد أو يضمن نصوصه مواد معينها من تجربة هذا الشاعر - أو عدة شعراء في آن - أو ذلك. ولا يكفي، في هذه الحال، الوقوف عند الجانب «الأخلاقي» من هذه المسألة، هل «سرق» الشاعر أم «انتحل» أم تكرر في صورة غير واعية؟ هل أغفل ذكر مصادر عمله أم سهواً؟ وهل كان «أمناء» أم «محرراً» في عمليات عمله؟

علينا أن ننقل، على ما اعتقد، من هذا المنظور «الأخلاقي» الذي يعود في أصوله العربية، على الأقل، إلى منطق «الفاضل» - أو «الموازنة» - بين الشعراء، الذي يشير، في واقع التبدلات التي تحدث النص في الظروف الحوارية المحيطة به، إلى دورة التنافس التي حصرت نطاقها في الآليات المفردة. وطننا كذلك أن نقد الأصول الأخرى لهذا المنظور، وتعود إلى التركة الرومانتيكية التي نظرت إلى النص على أنه ابتداء وخلق لا يفسرهما أي «تلوثة». ذلك أن المنظور التناصي بات يربنا النص في كيفية تناسب أكثر طبيعته، وهو أنه داخل حكماً في علاقات - مع نصوص أخرى - تنتجها وتتحدد مقاصده: فلا يوجد نص مولود نفسه، وإنما هو حصيلة غيره وإضافة عليه كذلك. فكيف لنا، والحالة هذه، أن ننظر إلى المقاصد المطلوبة في الشعر العربي الحديث؟

يمكننا القول إن الشعر العربي دخل، ابتداء من «عصر النهضة»، أو طلب ثنائية ما كانت معروفة في المصادر الطوعية المحسوبة في التنصيص، وهي المصادر الأوروبية، بل يمكننا القول إن الشعراء جعلوا، منذ ذلك الوقت، من هذه المصادر أكثر من مواد يأخذون منها ويحولونها إليها: جعلوها مثلاً للشعر وما لا. وهو ما نتحقق منه في مساعي نقولها فاضل وشبلي الملائم في كتابة القصيدة القصصية، وفي مسعى نجيب الحداد إلى إدخال الشعر التمثيلي، موضوعاً ومرتجماً إلى العربية، وفي مساعي العديدين غيرهم من لم يتوقفوا حتى أيامنا هذه عن تتبع الصنيع الشعري الجديد - وربما القديم، ولكن غير المعروف في العربية - لا في أوروبا وحدها وإنما

مركزة، بل على تعبير مأرؤم، لا متسق ولا مبرم كما هو عليه الحال في حدائتنا الشعرية التي تجمع غالباً بين مقاصد الحق الإيديولوجي وتركه «المحولة».

#### ٤ - التناص ذو الأساس الأناسي

أبنا أعلامه أن كل نص، لاسيما العربي الحديث منه، واقع في علاقات تناصية بالضرورة، وأن على الدراسة اللسانية، بالتالي، أن تخص التناص بجانب مناسب له في كل مستوى من مستويات قراءتها. وهو ما دعانا إلى نقد نظرتي «المقابلة» و«المقابلة» الثقيلتين، وإلى السعي إلى قراءة، «تناصية»، هي أكثر واقعية في تعرفها أحوال التخصيص التي تسم في صور متزايدة النص الحديث العربي وغيره. إلا أن هذا السعي لا يجنب القراءة اللسانية نفسها النقد، أو مراجعة حدود عملها، ذلك أن التناص لا يعصر القراءة اللسانية في حدود النص، «في ذاته» كما قلنا، أو في عناصره الممنوعة والمحسوبة في بنية مغلقة، وإنما يفتحها على التاريخ الأدبي، ومنه على تاريخ التبادلات في مجتمع ما، أي على «طروفة الحوارية»، أي النص في منظور أناسي (أنثروبولوجي).

إلا أننا نتنبه، من جهة ثانية، إلى أن «التناص» قابل لأداء دور أوسع إذا جاز القول، لا في التحليل اللساني للنصوص الشعرية وحسب، بل لسائر أصناف النصوص، من السردية حتى الفكرية المحضة، وما يقوله بنيس عن «موسوعية» العناصر النصية في الشعر العربي الحديث يصح في غير باب كتابي عربي، ومنذ «عصر النهضة» تحديداً. وكنا قد تنبهنا أعلامه، عند مناقشة تعريفات «التناص»، إلى أن بعض الدارسين يميلون إلى النظر إلى التناص على أساس «إرثاكي»، وإلى ربطه بالنظمه سيميولوجية أخرى واقعة في المجتمع، ما يعني أن النص متعلق مع غيره، وينسج تعييناته في سبل حوارية متعددة، منها مع نصوص سابقة أو مزامنة له، ومنها مع «مناخات» وجدالات وإحاحات واقعة في تبادلات المجتمع.

التناص واقع في غير مجال من مجالات التبادل، ويستدعي طرقاً في المعالجة تمتد إلى النص الشعري. هكذا بدأ

لنا مفيداً الجرح بهذا المفهوم، أي التناص، صوب مجالات عمل جديدة، لا تقصره، كما بدأ ذلك في دراسات الفرنسيين والإيطاليين، على الوقائع النصية ضمن اللغة، نفسها، بل إلى غيرها من اللغات، وإلى غير لغة - إذا ما تطلب الأمر في النصوص نفسها - في النص الواحد أحياناً. والجرح به أيضاً إلى مساح لا تطاول النصوص الشعرية وحسب، بل غيرها أيضاً من النصوص، أي كل مدونة يقوم بناؤها على علاقات تصلها بغيرها. نشدد على ضرورة «توسعة» حمولات وتعيينات هذا المصطلح، لأننا نرى في الكتابة الحديثة حقلاً خصباً لتحقيق فيه من حضور «التناص» بوصفه «فاعلاً نصياً» - حسب تعبير كريستيفا - في عدد كبير منها. وهذا ما نتحقق منه في صورة مزينة في عالم بات شديد التفاعل... «التناص» بين أطرافه ونصوصه المتباعدة، حتى إننا نستطيع القول إننا نتنقل من المجال الكتابي «المغلق» إلى المجال الكتابي «المفتوح».

وحاجتنا العربية واسعة في هذا المجال، لأن «التناص» قابل لأن يكون السبيل الأنسب في تناول أصناف الكتابة العربية، لا القديمة وحسب، بل الحديثة خصوصاً، منذ «عصر النهضة» تحديداً، ذلك أنه «عهد مثاقفة» في المقام الأول، أي عهد الدخول في علاقات تناصية، لازمة ومطلوبة في آن. وهذا ما يدهونا إلى طرح السؤال: ألا يمكننا أن نرى استمالة جديداً للسبيل «التناصية»، وفي مجال الأنثروبولوجيا الثقافية تحديداً، أي سبيل دراسة وقوع الجماعات البشرية والثقافات عمومًا، والأنماط السلوكية، والقيم والتصورات، في علاقات «تناصية»، هي الأخرى، بعضها طبيعي أو «واجب»، وبعضها الآخر مفروض وربما «قهري»؟ وكيف لنا أن نفهم العمليات «النهضوية»، التي أدت إلى اتصالنا وتعرفنا، وإلى «تملكنا»، في كينيفات مختلفة من «النبهة»، لمصادر ومتنجات وأجناس عديدة، من المطبعة والمشرح والجرادة حتى فكرة الديمقراطية الأوروبية والرواية وقصيدة الشعر، إلا بوصفها علاقات «تناص» مميزة؟

والتوسعة التي تطاول هذا المفهوم لا تقصره - وحسب - على فهم عمليات «التملك»، وإنما تمكنت أيضاً من فهم الجوارح والمسالك التي تطلب «التناص»، على أنها



كله في معنى واحد وتعسفي بالتالي لحركته وأحواله، أي للمنى الواحد والمتشابه. فما كان يصح في شوقى لا يصح في أدونيس، أى أن فعلهما يقوم وفق «علاقات تنصيرية» مختلفة ومتفاوتة. وما يصح في استيراد «التومويل» - كما جرت تسمية «السيرة» للمرة الأولى في العربية - لا يصح في تعلم عادات الذهاب إلى الأمانة الثقافية «العامة» - المسرح، المكتبة العامة... - على أنها علاقات «تلمذية»، منذ «عصر النهضة»، ولا في «تقبل» قصيدة النثر والطلب عليها في الكتابة العربية. إن هذه الأمثلة كلها تنتسب إلى أطوار في الثقافة، بوصفها عهداً لتعرف الغير، للأخذ منه، ولا اعتماد «وتبعية» ما يقترحه في مثاله الثقافي والتعلمي والتحديثي، سواء في المنتجات أو في العادات والسلوكيات أو في القيم والتمثلات والتصورات.

هذا يدعونا، إذن، إلى دراسة مبادئ «التنصير» ومقاصده وأشكاله المختلفة، كما يدعونا إلى التنبه إلى أن التنصير يمر في أطوار، هو الآخر؛ فما كان جلياً في علاقات التنصير، أى في علاقات التأثير النافذة، يصبح، لاسيما في أيامنا هذه، أشد عفاءً وتعقيداً ومعاينة بالتالي، خاصة أن الكاتب الحديث يندد، في أعمال بعضهم، بمصادر التنصير في العمل الواحد، من جهة، هذا أنه يتخفف من سبيل المحاكاة أو يحسن، في حال لجوئه إليها، إلى عمليات «تملك» حاذقة.

نوازع تشوفية، طالبة الثقافة - والقيمة - في نص واقع خارج لغتها وثقافتها: التنصير، إذن، سبيلًا إلى دراسة ثقافتنا في سياق أوسع، يدرجها، من جهة، في إطار العملية «النهضية» المستمرة، على أنها فعل «مشاركة» ممتد، كما يتم فيها، من جهة ثانية، تناول النصوص - على أنواعها - انطلاقاً مما تقوم عليه من تجويزات وتملكات «وتبعية». ومعها تشر الأسئلة التالية: هل معنى هذا أن مؤدى هذا السبيل يجعلنا نتناول حاصل «الحدائق»، في نهاية المطاف، لا على أنه فعل تكرر وتأثير وحسب (وهو ما يحصل في العلاقات «الطبيعية»، إذا جاز القول، بين الثقافات، كما بين المؤلفين)، بل على أنه، أى هذا الاتصال في صيغته التشوفية في هذه الحالة، ناتج عن علاقة «تنصيرية»، كان للثقافة الأوروبية - مع الأمريكية حالياً - أن تؤدي الدور الأول والأصل والمبتكر، أى دور «الفاعل النصي» في النص المحلي؟ وهل معنى هذا أن مؤدى هذا السبيل التنصيري يجعلنا نتبين الحالة التاريخية والتنصيرية التي تأسست في عهد الثقافة ووفق شروطها، على أنها أدت إلى تغيير وضعية النص العربي في علاقته الواجبة اللازمة بتنصيره الداخلي، وجعله ينظم بالتالي وفق مقتضيات علاقة «غريبة» باتت فيها للعناصر «الاختيارية» و «الاستثنائية» - أى «الخارجية»، باختصار وتسرع - أن تؤدي دور المثال وتحدد مقاييس الاحكام وتعين المآل؟

نعلق الإجابة في هذه الدراسة عن هذه الأسئلة وغيرها، مكتفين بالقول إن هناك مساراً للمثاقفة، لا يمكننا أن نجمله

## الهوامش

١ - Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris: Seuil, 1972.

٢ - op. cit., p. 446.

٣ - Dictionnaire de linguistique : Paris: Larousse, 1973.

٤ - Julia Kristeva : La révolution du langage poétique, Paris: Seuil, 1974.

١ - عندنا إلى الطبعة الثانية التي صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت في العام ١٩٩٦، ولها ثلث صفحات اللاحقة.

٢ - م. ٥، ص. ٧.

٣ - م. ٥، ص. ١٠.

٤ - م. ٥، ص. ١٢.

٥ - Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris: Seuil, 1993.

- [illegible]

٣٥ - غير شاعر عاد إلى عن الأساطير القديمة في معنى محاكاة أكيدا عباس محمود القفط اعترف أن قصيدته قدس على جنة أوديس، لم تكن سوى ترجمة حرة لعمد كسبير (ديوان العشاء، أسوان، ١٩٦٧، ص ٢٥)، وهذا ما فعله اللاتزي في قصيدته الرامى للمجده (ديوان اللاتزي، الجزء الثاني، القاهرة، ١٩١٧، ص ١١٦)، أما لينا أريشكة فماد إلى القصص الهيتي (شمخون، وديلة، لوط، يونا،... وغيرهم.

وهذا ما قلّم به أيضا الشعراء المعاصرين، أو (المتحررون) كما أطلقها جبرا إبراهيم جبرا عليهم، في معنى محاكاة معطف، إذ أخذوا يصنع إديوت الشعرى القائم على الجمع بين اللغوي، ومنه الأسطورة عتيقا، وبين الشاعر، وهو ما يؤكد عند من الكتب التي تروى لشعر العربي الحديث، مثل كتاب كمال خير بك للذكور، أو كتاب أسعد زوّل الشعراء المعاصرين، الأسطورة في الشعر المعاصر (المعاصر)، بليلة، في دراسة، في مجلة آفاق، صيف ١٩٥٩، الذي يؤكد فيه، (وذلك بنسج الكشورين من شعرائنا المعاصرين على ديوان إديوت وينذا أسنويه وكنتيك وبعض رموزه، وقد يكون بينهم من تبنى شيئا من متحوسه ومواقفه ومعتقداته) (الطبعة الثانية، طر المعاصرة، بيروت، ص ١١٦).

إلا أننا نوصفنا في دراسة لنا بعنوان (تواتجبات الإيديولوجية والسياسة كطرون سعادة وفوسية، إلى الطوفان على أسباب أخرى أدت إلى تنازل الأسطورة في الشعر المعاصر، عند التلاقيات هذا القرن، وهي دعوة للفكر كطرون سعادة، زدهم الحرب السورى للقرى الاجتماعية، أعضاء الحروب وغيرهم، إلى دعت الفوج في الأساطير السيرة القديمة، وحسب عيلزة، وهو ما فعله شعراء في هذا الحروب آنذاك، مثل محمد خليل (ابنت بخا)، يوسف الخال (مهرزودة)، ولؤيس (اللاحم الشعري)، ومزودة الهذو، كاهليل، وادليته، والسرحيات الشعرية، (ديوانه وادليته،... وغيرهم.

Susanne Bernard : Le poème en prose, de Baudelaire Jun - ٣١ qu'à nos jours, Paris: Librairie Nizet, 1959.

راجع: أدونيس: في قصيدة الفراء، مجلة شعر، العدد الرابع عشر، ١٩٦٠، ص ٧٥ - ٨٣، ومقدمة ديوان نون الأسى الحاج، دار مجلة شعر، بيروت، في السنة نفسها.

٣٧ - خليل مطران: مجلة المنصورة، عدد ١٥ أغسطس (أب)، سنة ١٩٠١. ٣٨ - أسعد زكي أريشكة: مجلة لؤلؤة، العدد الأول، يونيو (حزيران)، ١٩٣٣، ورد في كتاب مبدئين لغويين، جماعة أبوللو، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٣٣ - ٣٣٥.

٣٩ - إبراهيم ناجي: مقدمة أطياف الربيع، مجموعة في شادي الشعرية، ١٩٣٣، ورد في تالرجع أعلاه، ص ٣١٥ - ٣١٧.

٤٠ - مجلة شعر، العدد ١٥، بيروت، ص ١٤٦ - ١٥٠. ٤١ - محمد الماغوط، مجلة مواقف، العدد ٢، ١٩٦٩، بيروت، ص ٧٣.

٤٢ - يمكن العودة إلى غير كتب في العربية درس تطوّرت الشعر العربي الحديث بالسياسة، مثل كتاب أدوية يهرسون تكميل قصير خافر (دار للترجمة العربية للدراسات والبحوث، بيروت، ١٩٧٩)، الذي تضمن ملحفاً خاصاً بعنوان: ديوان عربيا أو السويالية في بلاطه من ص ١٠٩ - ١٦٩، ونوقلت فيه عند أهمية شعراء أدونيس وأسى الحاج وشوقي أريشكة ومبدعاتهم المعاني بالإشارة إلى علاقات مجلة شعر عموماً بالقرعة السريالية.

الساذجة: في ضرورية التحيز بين أمثاله، الاستعلاء، وهو أن يأتي الشاعر في الكتاب بيمان جديد ما تركه، واستعلاء الهياكل، وهي أن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته من مواد سابقة ويهتف الجديدة في هذا الهيكل، واستعلاء، وهو أن يأخذ الشاعر أو الكاتب بملعب غيره في الفن أو الأسلوب كعلما أو دون وعي، والدراسات، وهي (لا تعلق اليوم إلا على أحمد جمل أو أنكر أهمية يستدعاهم ينسجها دون الإشارة إلى أمثاله، ولا يهتم أن يضيف، وهذا رأى (السريالية) قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستعرة (ص ٢٣٤).

٣١ - استبعدنا من المستويات، ولماذا هذه، الشان السورى - الإيقاع السورى، بعد أن حققنا من كرون السورى هذا ما حل في عمليات التفاعل الثقافي ضمن مجال الشعر العربي الحديث بأفضل تأثر فيه، فيما خلا قصيدة الشعر طبعا التي تناولها في مسألة الجنس الأدبي أثناء، وكان بإمكاننا، بالتقابل، منح الشأن المعنى لظهور القصيدة العربية الحديثة فوق الزور الطبعي حيلة درسية، ما بعد أن لاحظنا، في دراسة لنا، لم في فصل من أسعد كتيبة، فكر الشعراء العرب الحديثين بتجارب أوروبية وأسيكية، مثل تجارب أريشكة أو الشعر اليسرى، وغيرها، راجع دراستنا: الشكل الخطي للقصيدة العربية الحديثة، مجلة دراسات عربية، العدد ٩، ١٩٧٨، بيروت، ص ٩٩ - ١١١، وكتبنا للذكر أعلاه، ص ١٤ - ٣٧.

٣٢ - درس لشعرك الأثني شهاب فيه هذه القصيدة الثلاثة في شعر السيب، بل في الشعر العربي الحديث، ملاحظا لنا قلّم، فيما خلا هذه القصيدة، على أنه ما يذكر للثقافة الصينية في الشعر العربي الحديث، يهمل في شهابي، ما هو أصغر لدى غير ناكر السيب، مجلة هيرود، ١٩٩٥، السنة الأولى، العدد ١، تصدر عن منشورات الجمل في لبنان، ص ٩ - ٢٠.

Gérard Genette : Introduction à l'Architexte, Paris: Seuil, ٣٣ 1979.

يخلص جينيت في الصفحة ٦٦ من هذا الكتاب، بعد تعقب تاريخي وثقفي عن المسألة هذه، إلى القول: (إن القصيدة الرومانسية واللاحقة عليها ما عادت تعبر الدائلي والحيوي والدراسي مثل مغلفات للقول وحسب، وإنما مثل أجناس أحيية فعلية، لها في ترميزاتها عناصر مضخونة أي تجعل من كل جنس أحي خاصاً بمضخونة ماء، وإن كانت ضالها).

٣٤ - هناك محاولات محدودة جزئية وغير مطقة بقدر كتاب في معالجة هذه المسألة، منها ما يجعل البحر البسيطة، على سبيل المثال، ساذجة على غيرها من البحر المستعرة، ومنها ما يجعل عدداً من البحر، مثل الرجز والهزج سابقة، هي الأخرى، لغيرها، على أنها مرتبطة بإنشاء الطوقس أو بالحداد، ومنها ما ينسب أنواعاً معينة، مثل الطرديات والمضخنة إلى الشعر البسي، عتيقا، إلى غير ذلك من التسلط غير الكافية بعد في هذا المجال.

يقترح شبيب محمد الهيتي، على سبيل المثال، دراسة أشكال الشعر العربي الأولى انطلاقاً من التقابل الجاهل بين القصيدة اللوزنية على وزن الرجز، وهي عند مجلة (أنظر السجور)، وبين سجع الكهان المعروف في الجاهلية: الشعر العربي في صحيفه الطبعي القديمة، طر الثقافة للشعر والتاريخ، نشر البعثة، طبعه لولي، ١٩٨٧، ص ٤٦٦. ويوصل الباحث حافل سلحمان جمال مؤخر في دراسة مرفقة، إلى تعين: بل إلى ترجيحنا ما في (عصر الشعر الجاهلي، إذ تصنيف دراسته، حسب قوله وأكثر من قرن من الزمان إلى عصر اللغة العربية، والفتح الشعر الجاهلي: (عصر الشعر الجاهلي عود على بقاء، مجلة لعل، العدد ١٥، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص ٣٠٦).

٤٧ - أندريس: **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة، طبعة رابعة، ١٩٨٥، بيروت، ص ٥٢٧.

٤٨ - غير كتبه، مثل **عادل حيدقة**، **وسماعيل اللندي**، **والمصنف العربي** وغيرهم تترك لمعلم أحوال الناس في شعر أندريس وكتابه، وأصدر الكتاب كاطم جهده كتباً في هذه القضية، استجمع فيه العديد من المواد، ويحود إلى كتاب قديم، مثل **الغري والبستاني والأسمعي والسعودي والغري وابن الأثير وغيرهم**، أو إلى شعره أجلب، مثل **بولدر**، **وكوكايير باث وسان** - جون بيرس وغيرهم، رأى فيه أن ما قام به أندريس لتحال ليس إلا، مجزأ، بين **السرلة**، وهي عنده، نقلاً عن أحد القدامى، **دما قل سمنا جون لقطه**، وبين **الاستعمال**، وهو عنده، نقل معنى الآخر **ولقطه كليهما معاً**، **أندريس مصححاً**، **دار إفريقيا الشرق**، **الدار البيضاء**، ١٩٩٠، ص ٦١.

٤٩ - أنسي الحاج: **لن، دار الجديد**، بيروت، طبعة لثقة، ١٩٩٤، ص ٤٤.

٥٠ - أنسي الحاج: **معلناً صمعت بالذهب**، **معلناً فعلت بالوودة**، **دار الجديد**، بيروت طبعة ثالثة، ١٩٩٤، ص ١٠٣.

٥١ - أنسي الحاج: **لن، ص ٥١**.

٥٢ - أنسي الحاج: **م. د، ص ٧٨**.

٥٣ - رغم أن ما يعلنه بعض الأحياء العرب لا يبدو كذلك، في بعض الأحوال، عمليات نقل حرفي أو محور القالات ودراسات أحياء، وللتصديق أجنبية أو عربية أحياناً أخرى، دون أن يصرفوا إلى الناس في لغة بيضاء، بل «بسترونة» عليها، ولا يلبون أن يصبحوا ما سبق لهم أن كانوا، **بصيح واحدة**، مثل **محمود الموديعين أو الهالين**!  
Julia Kristeva : op cit., p. 343. - ٥٤

كما درس الشاعر **صالح محفوظ** هذه التأثيرات في كتابه: **السريالية والاعلامية العربية** (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧)، ويقول فيه عدد غير جغرافية عربية، في مصر وسوريا ولبنان والعراق، ولط فيه أن التأثيرات قد لا تصحق مباشرة، وغير النصوص الأصلية، بل عبر نصوص وثيقة أو مترجمة مثل **صوف شمره** المجلد الرابع للعدد ٦٩، على سبيل المثال، على **البيانات السريالية** في نصوص جوية عنها **والإحاطة**، لا بالفرنسية، ص ١٠١.

ويمكن العودة أيضاً إلى كتاب **سلي مدي**، **لكن الإحاطة وحلقة المقطع**، **دراسة في حلقة مجلة** **شعر**، **يدعة ومغزوعاً ولمودجاً**، سبق ذكره، التي درس فيه تأثيرات مجلة **شعر** **والحلقة** **عموماً**، **والمؤلف السريالية** **عموماً**.

٤٢ - يمكن العودة إلى دراسة **غري صالح**، **فانيس** **يصوص** في **الشعر العربي المعاصر** ولادة قصيدة **الغصن**، في كتاب **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**، **الحلقة النقدية** في مهرجان جرش الثالث عشر، **غري**، **غري**، **صالح**، **المؤسسة العربية للدراسات والنشر**، بيروت، طبعة أولى، ١٩٩٥، ص ١٤٢ - ١٦٠، وكما قد نطرقنا في دراسة نقدية لنا، **بنديك** **قصيدة الشهاب**، **أسئلة الحلقة** **وتحدياتها**، **الحلقة النقدية** في مهرجان للرب الشعرية، **بغداد**، ١٩٨٧، لهذه المسألة **التصانية** **وغريها**.

٤٤ - Roland Barthes : *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957, p. 204. -

٤٥ - Julia Kristeva : op. cit., p. 338. -

٤٦ - أندريس، **السريالية**، **مؤلف** **نور**، **مطبعة دار الكتب المصرية**، **القاهرة**، ١٩٣٤، ص ٧٧.



## مقدمة فى قصيدة النثر العربية

### بول شاول\*

بالأصول الشعرية المصهودة، انهم من قبل البعض بأنه يغرب القصيدة العربية وبأنه «فضّل الإغراب على الإعراب». وكان جبران لقي المصير نفسه قبله، ووضع فى قفص الاتهام «التاريخى». حتى الممارك الأدبية والنقدية القديمة لم تكن تخلو من هذه التبرأت: أولم يتهم أبو تمام بأنه «خرج على عمود الشعر العربى» وبأنه يغرب الشعر ويوقع فى الغموض والإبهام؟ إذن، من الطبيعى أن يلتقى كل جيل عندنا - وعند سوانا أيضاً مثل هذا الترحيب - وأن يمثل هذا «الحوار» العالى.

نحن، وبعد تكرر هذا الشكل، على امتداد خريطة الشعر العربى، وإن لم تنته بعد المساجلة حوله، سنحاول انطلاقاً من النصوص الإبداعية، عربية كانت أو أجنبية، ومن باب المقارنة ومن باب التحقيق، أن نضع قصيدة النثر فى موقع سجالي نقدي، خصوصاً فى ما يتعلق ببعض الآراء والقوانين والشروط التى وضعت لها، لاسيما ما أرسته الباحثة الفرنسية

قصيدة النثر أى شعر؟ هذا السؤال لا يزال مطروحاً على الساحتين النقدية والشعرية فى العالم العربى، منذ نحو أربعين عاماً، وطارت حوله، ولا تزال تنور مسجالات، بعضها كان مفيداً لتناوله المسألة بموضوعية أو بمقاربة نقدية متسائلة، وبعضها الآخر كان محض رد فعل رافض، واجهه مجمل الظاهرة مواجهة سلبية وصلت أحياناً إما إلى التبسيط، أو حتى إلى السباب وكيل الاتهامات.

نذكر هنا، وفى المناسبة، أن تجربة الشعر الحر - أو التفعيلة - عندما بدأت مع السياب والملايكة، ووجهت بمثل ما ووجهت به تجربة قصيدة النثر. ومازلنا نذكر بذلك، ربما سوانا أكثر، كحمية الشعائم التى أطلقت على بعض شعراء التفعيلة، قبل أن نحمد، وتكرس الظاهرة، وتخفر مجاربها فى الذاكرة الثقافية. حتى الشابى وهو شاعر يتسم شعره عمومًا

\* كاتب وناقد مسرحى، لبنان.

يوصفها فضاء شاملا، يستوعب مجمل الإيقاعات الوزنية وغير الوزنية، كما يجزئ الحالة الشعرية، التي، في اعتمادها الإيقاع الجاهز، تقع في لا تاريخية تفرّجها عن لغتها التي يفترض أن تثبت من هذه الحالة؛ وإن هذه الثنائية لا يمكن أن يتحملها الشعر الذي هو تعبير عن وحدة كلية الأشياء والعالم. فالشعر، بوصفه طائفة تعبيرية متجاوزة، يحاول أن يلغى أول ما يلغى أية ثنائية مفتعلة، على صعيد العرض (الشكل) أو الجوهر (اللغة). إنه أوج الوحدة. وإذا قبلنا هذا الافتراض، يمكن أن نفترض أيضا أن كل قانون مسبق للشعر، يؤدي حتماً إلى هذه الثنائية. هذا من ناحية، الناحية الأخرى أننا إذا ربطنا القصيدة بنمط واحد من الشكل، لعلم أي تعددية في مستويات التعبير، ونقن كل تسجّر في الدنخل، وهذا يس حرية الشعر في أقصى درجاته. وعندما نتحدث عن الحرية هنا، فإننا لا نعني التفلت أو التسبب؛ ليس هناك في رأينا حرية مطلقة. كل حرية هي مرتبطة أساساً بشروط نسبية ومحددة. الناحية الأخرى أننا في تبنينا هذه القوانين الإيقاعية المطلقة، ننفي الحساسية الإيقاعية الخارجة على هذه القوانين. بل ننفي الحركة الإيقاعية التي تتحرك في العالم وفي الإنسان. أي كمن يفرق العالم في سكون أبدي. وهذا ليس من مواصفات الزمن ولا التاريخ. وإنما في حصرنا مشروعية الإيقاع في هذه القوانين، نمتزج ضمناً - وهذا غير جائز - بكمال هذه القوانين واستيعابها الشامل كل ما عداهما؛ وهذا معناه اعتبار كل ما تتضمنه هذه القوانين شعراً. والنقطة المهمة أيضاً، أننا في ربطنا مفهوم الشعر بمفهوم الإيقاع - الخارجي - ننكر على الشرأ إيقاع. بل نحصر الشعر في دور واحد ووظيفة واحدة، وإمكان واحد غير شعري. فالنثر ليست له طبيعة مطلقة ثابتة، ذات مواصفات وإلزامات طفانية؛ وأن نقول مثلاً إن النثر هو لغة العقل والذهن والعلم والوضوح... إلخ فحسب، أو كأن نقول إن الشعر لغة الجفاف، فصممه بالدونية والمجز، وثابتاً نرى أنه جواب أبدي لمعطيات لا تتغير. فالنثر كالحياة، تتلاطم فيه كل الأمواج، ويتسع لكل المحمولات والمضامين والحالات والأمور، من مشاعر وأفكار ونظريات... إنه الشاسع الذي لاخذه حدود. على هذا الأساس، من الاعتراف النظر إليه

سوزان برنار، وتبناه دون مناقشة شعراء وباحثون عرب؛ أي سضع قصيدة النثر العربية في موقع محاورة، وستقارب الظاهرة الشعرية التي أخضعت منذ منتصف الأربعينيات حتى اليوم، تخنق الذائقة العربية والكتابة العربية.

إذن، نمود إلى السؤال: قصيدة النثر هل هي شعر؟ السؤال هذا يحمل مفارقة في ذاته: كيف يمكن أن أكتب نثراً وأسمى هذا النثر شعراً؟ كيف يمكن أن أستخرج من النثر قصيدة؟ كيف يمكن أن أمزج بين الأنواع والأشكال بهذه الطريقة؟ كيف يمكن أن ألغى مفاهيم حول الشعر عريقة وراسخة؟ إن أصحاب هذه الأسئلة التي تضرع استهجاناً واضعاً لفهم النثر والشعر منسجمون، في النهاية، مع تصوراتهم ومبادئهم، ولا أقول مع قوانينهم المتعلقة بالنثر والشعر. هؤلاء ينظرون إلى الشعر من خلال الشكل، وليس من خلال الطبيعة؛ أي من خلال الأداة (أي الوزن والقافية)، لا من خلال الحالة. القصيدة بالنسبة إليهم مجموعة قوانين ثابتة وأبدية، تنطرد أحياناً في التراث الأخلاقي والديولوجي والتاريخي، وإن غلطوا في ذلك بين المفهوم الشعري واستناده التاريخي. إذن أصحاب هذه الأسئلة مخلصون لمواقفهم المثبتة، ولمفهومهم للشعر والنثر: فالشعر هو الكلام للوزن والمقفى، والنثر هو الكلام الذي خلا من الوزن والقافية. إذا أخذنا بهذا المبدأ، فلا ضرورة للكلام عن أي شعر في النثر، ولا عن أية قصيدة. لكن إلى أي مدى لا يزال ينطبق هذا المبدأ على الشعر اليوم؟ إلى أي مدى لا يزال الوزن، من حيث هو وحدات إيقاعية ثابتة وجماعية، يستجيب لهذه التحولات الهائلة في داخلنا وفي العالم حولنا؟ وإلى أي مدى يمكن حصر النثر في وجهة واحدة، وفي وظيفة واحدة، وفي لغة واحدة؟ على هذا الأساس، يمكن أن نراجع مراجعة نقدية بعض هذه المفاهيم الشعرية.

إن اعتبار البناء الإيقاعي الشرط الكافي والضروري لشعرية القصيدة، معناه أننا نضع شكلاً جاهزاً لتجربة غير جاهزة. أي اعتبارنا وزناً ما صالحاً لكل الأزمنة ولكل الحالات ولكل الأشخاص. وذلك، يؤدي إلى غلط ما هو جزئي بما هو كلي، وما هو زمني بما هو لازمني، وما هو تاريخي بما هو غير تاريخي. وهذا يجرى بنية اللغة التاريخية

هذا الشعر الواقعي يخضع أيضاً لإيقاع له حركته الخاصة، مساندة الخاصة، موسيقاه الخاصة. لكن إيقاعه هذا ليس إيقاعاً شعرياً، بل إيقاع الشعر نفسه. يعني أن إيقاعه مرتبط بحركة الفكرة المنطقية، الواضحة، المنضبطة، المجردة، التي تطمس كل محاولة لارتفاع عن كل ما ليس انتمكاساً مباشراً للصورة المرتسمة في اللحن. فإيقاعه موسيقي، وتتضمن عناصره مختلف البنى في توافيق وتقطيع في الجملة وفي المقطع، لكنه لا يمتد إلى الشعر بصلته، إنه إيقاع يخدم الفكرة وجلاء المعنى. ولهذا نجد أن في هذا الشعر، خصوصاً عند الجاحظ، مسحة موسيقية ترم حركة الفكرة وتطورها، منسجمة من طبيعة المادة الشعرية نفسها. فهي لا ترتفع للقارئ إلى مناخ الحالات وللشاعر والانفعالات بل على العكس، فإنها تجمله في عالم مناقض تماماً لعالم الشعر.

وعندما أتكلم عن الشعر الواقعي بإيقاعاته الخاصة، فلست أعني الشعر العلمي بفروعه ومستقاه. وأريد أن أؤكد هنا بأن حتى هذا الشعر العلمي له إيقاعاته الخاصة أيضاً المرتبطة بسياقاته ومضامينه وألفاظه. ويهمني أن أشير، في هذا المجال، إلى أنه ليس هناك كتابة دون إيقاع (وإن كان نوع هذه الكتابة، ومهما اختلفت عن الأدب. الإيقاع موجود في كل حركة تصدر عن الإنسان سواء ذهنية أكانت أم عقلية أم رياضية أم فيزيائية. اللاإيقاع ليس موجوداً إلا في الموت. إذن، عندما تناولت الشعر الواقعي تناولت شيئاً له مواصفاته وتقاسيمه وتحافيره، وله رموزه الفنية الكبيرة عندنا. ومثل هذا الشعر الفني الواقعي حاضر في كل الآداب؛ حاضر في الأدب الروسي مع تولستوي ودوستوفسكي وجوجل وتشيكوف. حاضر في الأدب الفرنسي ضمن الاتجاه الواقعي - الطبيعي، الذي يميز في القرن التاسع عشر مع كتاب كبار، منهم إميل زولا وجوستاف فلوربي وإلي حد جي. دي. موباسان... إلخ.

وهذا النوع من الشعر على تخوم فاصلة مع الشعر. إنها الكتابة - المضادة للشعر، المضادة لغیر الوضوح والدقة والصرامة، التي تصل أحياناً إلى حدود التشريح، أسلوب مجرد، مزول، واه، مصحور، مضبوط، مصحوب، حاد، وإن كان على درجة عالية من الفنية، وعلى استغلال كثيف لطاقات اللغة.

بوصفة كيميائية معلبة، يمكن تغييرها أو تبديلها، أو كتلة جامدة معلنة تعصى عليها الأوامر والأصابع والعناصر. الشعر معطى أولى. معطى يتصل بالحياة، بكل توجعها وتناقضاتها وعاداتها وجوهرها. وتصنفه بالشعري أو باللاشعري، تحده طبيعة التعامل معه، ومقارنته، والرغبة المتصلة به، والأسئلة المتكررة المطروحة عليه.

انطلاقاً من هذه الأسئلة، سنحاول أن نقارب بعض النقاط المرتبطة بقصيدة الشعر العربية.

هل يمكن البحث عن طاقات شعرية في الشعر؟ هذا السؤال ملغ لاتصاله بمفهوم أحادي للشعر ساد عند كثيرين من النقاد والشعراء العرب، بل عند السواد الأعظم منهم. فالعرب بالرغم من وجود أهم مخزون للشعر في تراثهم، ورغم استيلاء هذا المخزون الثري أهم التحولات التاريخية، وكثيراً من الحالات والانفعالات وأشكال الخيلة، أي كثيراً من المناخات الشعرية، ورغم هذا، أنكر العرب عمومًا احتواء الشعر أي ملح شعري. فتمحيد الشعر لربطه عندهم بالوزن والقافية، وكان الشعر في اعتبارهم لغة العقل والتعبير عن الحسنى والمجرد والفكري، ونقل أفكار محدودة. من هنا افترض وجود ثنائية فاصلة في مفهومنا للتراث، بين الشعر والشعر.

ولقد تعزز هذا المفهوم بهيروز الشعر الواقعي الذي يمثل غير تمثيل كتاب كبار أمثال ابن المقفع وعبد الحميد الكاتب وخصوصاً الجاحظ، الذي ارتقى بالشعر إلى مستوى عالٍ جعله يقف، ربما للمرة الأولى، وقفة الدندلند مع الشعر. في هذا الشعر الواقعي اتجاه فكري طاغ وهو يعتمد على جميع العناصر التي يتطلبها البحث الفكري، أو البرهاني أو الوصفي في حدوده الدقيقة الناصخة، ضمن إطار فنية خاصة به. من هنا، يمكن تخليبه عن السجع وعن جميع أنواع البديع، إلا ما أتى عفو الغامض وتشتى مع الروح الفكري، متجاوزاً النفس الخطائي والانفعالي. أو ليس هذا ما يميز كتابات عبد الحميد الكاتب وابن المقفع والجاحظ في مجمل أعماله حتى الأدبية منها كـ (البخلاء)؟ إنه الشعر المحروم من أية حالة انفعالية أو عاطفية أو ملونة.

عام. أي الزمن المضاعف. وإذا كان هذا النثر بمضامينه وتوجهاته وإلحاقاته يحمل التنوعات الشعرية، بما فيها الشعر، فكيف لا يمكن له أن يختزن القصيدة الشعرية مادام، بقوة اختراعاته، يتكلم النثر الواقعي، وكذلك النثر الشعري؟

قلنا إن لكل نثر لإيقاعه الخاص، مركزين على النثر الفني الواقعي، وأشرنا إلى الإمكانيات الهائلة التي يختزنها النثر العربي من الشعر، مفرقين بين النثر الواقعي والنثر الشعري. ولأن قصيدة النثر لم تولد من عدم، ولأنها مرتبطة بظهور النثر الشعري العربي، سنحاول مقارنة هذا النوع الذي يحمل «تناقضاً في التركيب» وجدنا مثله في «قصيدة النثر»؛ «نثر يتضمن شعراً»، و«قصيدة تتضمن نثراً».

لكن، رغم وجود هذا التناقض، فإن النقاد والكتّاب والشعراء العرب المحافظين اعترفوا بالنثر الشعري؛ أي اعترفوا بأن النثر يمكن أن يخرج منه شعر. هذه بداية مهمة توازي أن تقول في المقابل: «ليس كل منظوم بشعر».

ولعلّ تفجير النثر الشعري في الأدب العربي (قديمه وحديثه)، هو في النهاية توفى إلى شكل تعبيرى - فيه ملامح شعرية - لكن خارج الوزن. وهذا التوفى، عن روى أو غير روى، ينطلق من فكرة فصل الشعر عن الوزن. كتاب النثر الشعري هم شعراء يكتبون بالنثر. وإذا كان النثر الواقعي وضع حدًا فاصلاً بينه وبين الشعر باعتباره تعبيراً عن حركة ذهنية وعقلية، فإن النثر الشعري ألغى هذا الفاصل، باعتباره يعبر عن حالات نفسية داخلية، وانفعالات ومشاعر وأحلام وكوابيس كان لابدّ من أن يبحث عن لغة تتسجم مع هذه الحالات والمواقف، فهو، إذن، يعبر عن الحالات والمناخات التي يستوحها الشاعر عادة (أقصد شاعر الأوزان)، لكن بما يتجاوز الأدلة الوزنية الجاهزة.

معنى هذا أنّ للنثر الشعري - كما للنثر الواقعي - إيقاعاً. لكنه إيقاع نابع من الحركة الداخلية، من تعقيداتها وتشعباتها واستعداداتها ولحانها وخفوتها، أي إيقاع، بكلمة أخرى، يتحد بإيقاعه، يتوالد بإيقاعه. لم يعد الإيقاع سابقاً للتجربة، وإنما من «لحظتها» ومن فضائها. وهذا ما يذكرني بقول الناقدة الفرنسية سوزان برنار: «إن التجربة تخلق شكلها

هذا النوع من النثر - على عراقيته، وتطور اتجاهاته في القرن العشرين، سواء في الأدب العربي أو في الأدب الأخرى ضمن ما يسمى المدارس الواقعية - ليس هو المقصود في كلامنا من نثر يحمل في تضاعيفه إمكانيات شعرية. وقد ركزنا عليه لتوضيح التمايز الأساسي بين نوعي النثر: النثر الواقعي (الفني)، والنثر الشعري، وكلاهما - كما سبق وقلنا، ينتمى إلى جوهر اللبنة الأدبية، لكن على خلاف ويتشاد. كما ركزنا الكلام على هذا النثر الواقعي، لنشير إلى الطاقة اللغوية والأدبية المتنوعة الهائلة التي يكتنزها النثر العربي، هذا النثر الذي قد لا يضافه نثر آخر عند الأمم والشعوب الأخرى، والذي تعرض على امتداد قرون إلى إهمال، وإسقاط، وإجحاف لا مثيل لهما، وواجه مختلف أشكال القمع والتغيب والإخفاء. لا نعرف نثراً - مهما بلغ غناه في أمة - أكثر تنوعاً واتساعاً ورعاية واحتضاناً لكل التحولات والحالات من النثر العربي. على هذا الأساس نرى إلى النثر الآخر فيه: النثر الشاعر، النثر المتخيل، النثر الذي تمت ضمنه التحولات والصداعات والتألفات اللغوية بالمعنى الأكثر حداثة والأكثر طليعية. في هذا النثر نبعث ربما من الشعر، بوصفه طاقة تفسيرية عميقة ومتفجرة، تلال مجمل البنى الاجتماعية والحساسيات الفردية المرهقة. لا أعرف كيف يقول بعض النقاد والشعراء العرب إن النثر العربي لا يمكن أن يتضمن شعراً أو حالات شعرية. لا أظن أن هؤلاء على اطلاع كافٍ على إنجازات التراث العربي النثري، منذ ظهور الإسلام حتى اليوم. وما جفك بعض هؤلاء عندما يقول: إن النثر العربي قادر على تكوين قصيدة وشعر، أما نثرنا فمن غير الممكن أن يتمكن من ذلك. قول جاحد ومجحف.

ما النثر الفرنسي إذا قيس بالنثر العربي؟ بل ما عمر النثر الفني الفرنسي إذا ما قيس بعراقية النثر العربي، والنثر الإنجليزى والأوروبى عمومًا؟ لا أجد شخصياً كتاباً نثرياً قديماً فرنسياً يمكن أن يوازي مثلاً أباً حيان التوحيدى، أو عبد الحميد الكاتب أو الجاحظ. كما لا أجد شخصياً كتاباً نثرياً قديماً يمكن أن يتجاوز بأهميته كتاب (ألف ليلة وليلة). ما عمر النثر الفني الفرنسي؟ ٩٠٠ عام؟ والإنجليزى؟ مثل هذا الزمن! النثر العربى عمره نحو ١٥٠٠



مثلاً دوستوفسكي، أولاً نقرأ في رواياته صفحات شعرية خالصة؟ وتولستوى وجوجل وشاتو بران في رومانتيكياته، وروسو كذلك في نثره، أولاً يتضمن كلامهم غير الموزون أجمل الشعر أحياناً؟ فالشعر موجود في كل مكان، في كل كتابة (غير واقعية تماماً). تجده كذلك في الروايات والقصص العربية المعاصرة. مثلاً: جبران خليل جبران شاعر، هكذا يعترف به الجميع. لكن جبران شاعر في نثره أكثر منه شاعراً في نظمه. أسوأ ما كتبه جبران قصائده المنظومة. من هنا، علينا أن نبحث عن جبران الشاعر في (النبي) وفي (المواعظ) وفي (ربل وزيد). نجيب محفوظ ألا تحوى بعض رواياته وقصصه امتدادات شعرية رفيعة، غصصاً في (ثلاثة قلوب التل)، وجنى في «ثلاثيته» الواقعية؟ أسن نخلة في «مفكرته الريفية»، أولاً يقترب من الشعر أكثر بما يقترب من النثر؟ بعض الكتاب الجدد في العالم العربي أولاً تجد في كتاباتهم الروائية أو القصصية مناخات شعرية؟ عهده جبير وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أسلان ويوسف حبشي الأشقر وحيد الكبير الخليلي... إلخ.

أجد شخصياً في كتابات هؤلاء من الشعر ما لا أجده في كثير من القصائد الموزونة المنحطة والبلدية التي تنتشر بالملفات في الصحف والمجلات والدواوين. إذن، الشعر موجود (ضمناً) في كل كتابة، كي لا أقول في كل مكان. نرى مشهداً جميلاً فينادي إلى القول «هذا منظر شعري»، يقول أحسننا جملة فينادي إلى القول «هذا شعر»، نرى أحياناً امرأة جميلة فينادي: «إنها كالقصيدة»، أو طفلة أو غيمة أو أي شيء يجر فيها شعوراً، أو حالة، فنقول «هذا شعر». فالشعر جوهري وليس شكلاً جافاً. وإذا كان الشعر موجوداً في كل مكان، فهل نحرمه من الوجود في الكتابة الشعرية غير الموزونة؟ النثر الشعري العربي، قديمه وحديثه، من أهم التراثات الشعرية. لكن إذا كان الشعر موجوداً في الكتابات الروائية والقصصية والمسرحية، فهنا لا يعني أنه يؤدي خدمة للقصيدة. إنه ليس حصراً شعرياً خالصاً.

المقطع الشعري في الرواية يخدم المناخ الروائي، بل إنه جزء من المناخ الروائي. وكذلك في المسرح أو في القصة. لأنه إذا استقل كمنظر شعري في الرواية مثلاً، ولم يؤد وظيفة

كما يحفر النهر مجراه. القصيدة الموزونة كانت أنهارها تجري في مجار محفورة. لإيقاع النثر الشعري يحمل كل المواصفات الإيقاعية الخاصة بتبني التجربة وحركتها في مستويات الإيقاع الصوتي، والإيقاع الحسي والإيقاع النبري، عنده نظامه الخاص ونسبه الخاصة ووقته الخاص، التي تستجيب لحركات الكائن الداخلية، ودينامية هذه الحركات. ولها النثر الشعري مفعول الشعر: يضحك في مناخ من الانفصالات والإيهامات والأحاسيس التي تختلف تماماً عن مناخ النثر الواقعي. ولو عدنا إلى التراث النثري العربي لوجدنا كميات ضخمة من هذا النثر الشعري ابتداءً بالكاتب النخعي واتباءه بأبرز المحطات للميزة في الأدب العربي. هناك مسائلت طيلة مثلاً في (ألف ليلة وليلة)، هي من مناخات الشعر الخالص، سواء ما جاء منها في باب للمواقف الانفصالية أو في باب المهيبة. مناخات (ألف ليلة وليلة)، حل هي مناخات نثرية؟ أو ليست هذه المهيبة الشعبية تصل في كثير من الأحيان إلى مستوى الأسطورة الشعرية؟ تفجير المهيبة العربية في (ألف ليلة وليلة) كم يسبق المهيبة السورالية التي ظهرت في القرن العشرين؟ كيف تتعامل مع (ألف ليلة وليلة) باعتبارها نثراً وتتعامل مع «ألف ليلة وليلة» ابن مالك باعتبارها شعراً مجرد أنها موزونة؟ والمقاسمات في بعض لحظاتها المنسوبة أو ليست نثراً شعراً؟ وأبو حيان التوحيد في بعض إشرافاته ألا يقول الشعر منشوراً؟ وبعض خطب الحجاج بن يوسف وزيد بن أبيه في إظهارها الخيال، والتأثير في الحواس، والانفعالات، أو ليست نثراً شعراً؟ والقصص الغرامية الذي برز في عصر بني أمية وأول عصر بني عباس، أو لم يقيم مقام الشعر في كثير من الأحيان، في إرضاء الشعور؟ أو لم يظهر الغزل منشوراً في القرنين الثالث والرابع حتى ضاعت بعض رسائل الغرام (المنشورة) أقوى قصائد الغزل والشعبي (الموزونة)؟ والرسائل الإخوانية التي تصور المواعظ والمشاعر في رغبة وديع وهجاء وعتاب واستعطاف وتهنئة ورواء وتغزية - أو لم تكن تؤدي في العصر الأموي بالنثر أكثر مما كانت تؤدي بالشعر؟

والنص النثري الحديث (مقالاً كان أو قصة أو رواية ومسرحية)، أو لم يتضمن أحياناً كثيرة لحظات شعرية عالية؟

أحياناً أن تسبق الكتابة عن النص، ومحاولات تحديد، والتقاط مواصفات له، الكتابة النصية نفسها. ولكن الالف أن مجمل الكتابات العربية التي تناولت قصيدة النثر في نهاية الخمسينيات، اقتبست أو أخذت من مادة دراسية جاهزة، متعلقة أصلاً من النصوص الغربية، وتحديدًا الفرنسية، وهنا أقصد كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بولدر حتى أيامنا هذه).

هذا الكتاب الأكاديمي هو مرجع مهم ويتميز بجهود مضنية قامت بها واضعته، خصوصاً في محاولتها استنباط «قوانين» وتحديدات ومواصفات لقصيدة النثر عمومًا، انطلاقاً من النصوص الشعرية؛ بولدر، رامبو، مالارميه، سان جون بيرس، موروأ بالسورالية وقبلها نيار ريفردي..

معنى هذا أن سوزان برنار، ربطت مرجعيتها النقدية بنصوص تتناقص، وتقلص، وتختلف في لغتها، وبنيتها، وبنيتها؛ سان جون بيرس مع رامبو، بولدر مع مالارميه. وبالرغم من هذا، توصلت إلى تحديد ما - غير نهائي كما تقول في ختام دراستها - لقصيدة النثر من ضمن سمات أساسية ثلاث (الجهانية، (الإيجاز) الكثافة، التوجيه، لتفصل بذلك بين القصيدة (الشعرية)، والنثر الشعري، وحتى القصيدة الموزونة (شعر حر، عمودي). من هذه الحصلة كوّنت سوزان برنار «القوانين» المتصلة بقصيدة النثر. وقد استخدمنا كلمة «قوانين» لتباين المنحى «الرسمي» لحصيلة الباحثة الفرنسية، كي لا أقول المنحى الإلزامي، مع الاحتفاظ باستدراك الباحثة على ثبات هذه القوانين ووجوبها.

قد تكون هذه المسألة مرتبطة بسوزان برنار، والنصوص التي اختارتها. أي أنها مسألة يمكن مناقشتها، من منطلقاتها الأكاديمية من ناحية، ومن ناحية أخرى، من طبيعة النصوص المختارة. ولهذا يمكن الكلام عن أنها طوّعت النصوص الشعرية هذه خدمة للتأليج؛ أي خدمة للنظرية، وهذا جانب قابل للمناقشة، ويمكن إبراز ضعف بعض جوانبه نقدياً.

وإذا عدنا إلى التناول العربي لقصيدة النثر، نجد أنه تبنى نظريات سوزان برنار، دون أن يناقشها، لا في علاقتها بالقصائد المختارة، ولا في محاولة النظر إلى أي مدى تنطبق

روائية، بفكك البناء الدرامي، وبشتت الوحدة الدرامية التي تلب هذا العامل الشعري في البوتقة الروائية. ماذا يعني هذا؟ يعني أن الشعر شيء والقصيدة شيء آخر. الشعر والقصيدة يتحدان ولكنهما يتفصلان. نجد الشعر في الرواية وفي القصة وفي المرأة وفي الشجرة وفي البحر، ولكن لا نجد القصيدة إلا ضمن القصيدة. القصيدة تتضمن الشعر، أما الشعر فلا يتضمن دائماً القصيدة. الشعر كالفأية المفلتة التي تستوعب كل شيء، القصيدة كالحلقة، ذات شكل محدد ومعين. من هنا نقول إن النثر الشعري تجده في كل الكتابات تقريباً، والقصيدة النثرية تختلف عنه. إنها ميدانان أدبيان مختلفان، رغم تداخلهما. فما الذي يميز قصيدة النثر عن النثر الشعري؟ أي ما الذي يجعل قصيدة النثر قصيدة؟

قلنا إن النثر الشعري هو مادة شعرية، يختلف في طبيعته عن المادة النثرية. وتناولنا مساحات من التراث العربي غير المنظوم تحمل من الشعر الكثير، والبعض، والخصب. لكن هناك سؤالاً موضع تباين في الآراء؛ إذا كان عندنا نثر شعري في نثرنا، فهل يعني ذلك أن قصيدة النثر حرية للمصدر والمنشأ والمصنف؟ بكلام آخر: هل قصيدة النثر ظاهرة أصيلة أم دخيلة؟ هل قصيدة النثر جزء من التراث أم أنها مزروعة فيه كجسم غريب؟

إذا كانت قصيدة النثر، من حيث هي مادة ومعطى، موجودة في التراث العربي، فإن التنظير لهذه القصيدة، جاء (عندما جاء في نهاية الخمسينيات) من المعطى الغربي، ومن المادة الغربية، رغم أن النصوص الشعرية العربية كانت قد سبق، طويلاً، محاولات التنظير لها. وهنا نشير إلى أن جبران خليل جبران، تطرق في إحدى رسائله إلى مي زيادة إلى قصيدة النثر تطرقاً عابراً، وإلى أن توفيق صنّاع كتب هذه القصيدة بمطالعاتها البنيائية عام ١٩٤٨، ويمكن أن نذكر كتابات كثيرة سمحت نثرًا شعريًا (وقصائد) لجبران والمفلوطي (في مترجماته) وأمين الريحاني، وقواد سليمان، وأمين نخلة، وصلاح ليكي... إلخ. فهناك، إذن، مسافة بين النص والتنظير. وهذا يعني أن التنظير تجاوز هذه المعطيات الحية، الموجودة، وإن عبر تأثرات أجنبية أو عبر ما هو ترفي منها. وقد لا يكون هذا التجاوز مبرراً إلى حد كبير. فيمكن

العربية، تجاوزوا نواحي كشيرة من تحديات «قوانين» ومقاربات كتاب سوزان برنار.

قلنا إن سوزان برنار قلمت مرجعاً أساسياً مهماً لمقاربة قصيدة النثر عمومًا والفرنسية خصوصاً. ولأننا أنه كان من البديهي، والمقيد، أن يناقش الذين استندوا إلى هذا المرجع المفاهيم والمفاهيم التي اعتمدتها هذه الباحثة الأكاديمية، لا من حيث هي مفاهيم مجردة، فحسب، وإنما بوصفها مفاهيم ارتبطت بالنص الفرنسي أولاً، والنص العربي ثانياً. أي كان يمكن مناقشة: إلى أي مدى «قهرت» الباحثة نظريتها لتبرر صلاحيتها أداة أو إطاراً لتناول نصوص قصيدة النثر الفرنسية، وثانياً قصيدة النثر العربية، لاعتماد المنظرين العرب على إنجازات سوزان برنار الفرنسية، للحديث عن قصيدة النثر العربية. أي أن «التفدية» العربية اعتمدت على أسس برنار بوصفها مرجعية ثابتة، سُمك بها، تقول سوزان برنار:

في قصيدة النثر قوة فوضوية مدمرة تنفي الأشكال السائدة، وقوة منظمة تسعى إلى بناء «كل شعري».. يمكن أن يؤدي مركبة حساسة جداً في قصيدة النثر: الشعراء سواء اقبلوا نحو مركبة النظام أم نحو الفوضوية يركنون إلى شكل دائري (كما تجد عند برتران غوسوس) أو الإشرافي (كما تجد عند رامبو) ويتجمعون في عائلتين روستين.

ويقول أدونيس في المنحى ذاته:

تتضمن القصيدة الجبلية مبدأ مزدوجاً، الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد على القوانين القائمة، يجبر ببناءه. إذا أراد أن يدع (أر) أن يحوس عن تلك القوانين بقوانين أخرى كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل. (مقدمة للشعر العربي، ص ١٢١).

وفي الكلام عن بنية قصيدة النثر تقول سوزان برنار:

تتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا لا قطعة نثر خفية أو محملة بالشعر شروط للاقعة: الإيجاز، التوجيه، والجمالية.

تظفراتها على النصوص العربية نفسها. فأدونيس أخذ ما كتبه سوزان برنار حرفياً، ونظر به لقصيدة النثر. أي قصيدة نثر؟ قصيدته؟ قصيدة توفيق صائغ؟ قصيدة أنسي الحاج؟ قصيدة لم تأت؟ قصيدة لن تأتي؟ قصيدة عربية؟ غريبة؟ رابثة؟ لا شيء. أخذ جهود سوزان برنار دون أن يشكك فيها، أو أن يمارس عملية «تفدية» عليها، أو على الأقل دون أن يقول لنا ما رأيها هو في قصيدة النثر؟ ما مفهومه لقصيدة النثر ما دلم غاض هذه «المفارقة» وهذا «الجهول»؟ أقصد أن بعض طلاب الجامعات، وحتى الشعراء والكتاب والنقاد، ينسبون إلى أدونيس «مفهومه» لقصيدة النثر، دون أن يعرفوا أن أدونيس لم يكتب عن قصيدة النثر، وإنما استعار مقولة سوزان برنار وجعلها استعارة حرفية.

أنسي الحاج وضع بعض آراء سوزان برنار في مقدمة مجموعته الشعرية (لن)، من باب التوضيح والتمهيد والتشريب والإشارة، أكثر مما هو للبيان الكامل، ارتباطاً باللغة الشعرية الجديدة التي اقترحها، والتي أحدثت بالفعل تحولات في القصيدة العربية. ولابد هنا من توضيح: لا تأخذ على أدونيس وسواء استند إلى سوزان برنار أو إلى سواه، وإنما ما أعلنه يعود إلى عدم بللهم جهوداً، تتصل بنقد أو بمراجعة هذا المصدر، أو بالنصوص العربية بالذات: أنسي الحاج، محمد الماغوط، أدونيس، توفيق صائغ، شوقي أبي شقرا... إلخ. وما وقع فيه أدونيس ولم نسلم نحن منه، عندما اتخذنا سوزان برنار مرجعاً أساسياً - بين مراجع عدة - لدراسة قصيدة النثر العربية، من خلال ديوان (لن) لأنسي الحاج في السبعينيات، دون أن نمارس نقداً على مقترحاتها. وكنا يوسها نحضر أطروحة الدراسات العليا في الجامعة اللبنانية. وإلى هذا النقد الذاتي نشير أيضاً، إننا قدما منذ عشرين سنة أول دراسة ميدانية عن قصيدة النثر في الجامعة اللبنانية والجامعات العربية.

الآن، وبعد هذه المسافة الزمنية، أصبح لنا أن نقدم مراجعة تتضمن جوانب نقدية لكتاب سوزان برنار. وإذا ركزنا عليه هنا، فلنشير إلى مرجع نهل منه كثيرون، ولم يشعروا إليه، ولتجاوز، وإن سرياً، مناقشة بعض ما جاء فيه، بلعنا لمسناً أن نقاداً وبحالة، يعتمدون عليه، كمرجع سُمك به. ولتجاوز أيضاً أن نشير إلى أن الشعر الفرنسي، وكذلك الشعر

نظن أن سوزان برنار لخصت في هذه العناصر تحديدًا ما لقصيدة الشعر. وإذا كان هذا التحديد ينطبق - إلى حد ما - على عدد لا يستهان به من الشعراء الفرنسيين الذين انطلقت برنار من نصوصهم لاستنباط ما توصلت إليه، فإن عددًا كبيرًا أيضًا لا يستهان به يبقى خارج هذه الحديقة المسيجة، أو تحت هذه السقوف المرفوعة، يبدو أن الباحثة أقحمت قصائدهم خدمة لسياقها النظري أو استنتاجاتها أو حتى استقراءاتها.

فيذا أخذنا مسألة الإيجاز التي ترى برنار أنها عنصر أساسي من عناصر البنية الشعرية، يمكن أن نلاحظ أولاً أن لا مفهوم واحدًا أصديًا، ويمكن هنا أن نفرق بين الإيجاز بوصفه الإيجاز بوصفه مادة شعرية أو ذهنية وبين الإيجاز بوصفه جزءًا من العملية الشعرية؛ أي جزءًا من التقصد الشعري. إذ يمكن أن نجد عند شاعر ما مادة شعرية مكثفة ولكن على مدى لغوي متسع، إن لم يكن مفكًا أو متدفقًا؛ إذ إن ما يطرح، لمن الأولوية في هذه العملية للمادة أم لمصوغاتها؟ للحالة أم للغة؟ والدليل الأبرز هو رامبو وكذلك لوتريامون. فالآن، وكل على طريقته «انفجر» في لحظة ما (رامبو) أو على امتداد زمني ما (لوتريامون)، على مساحات تتقدم فيها الحالات والتفصيلات وعناصر السرد والموضع وحتى الاستدراك. ولو شغنا أن نقب أهد من ذلك، لوجدنا أن شاعرًا كهنري ميشو (وإن كان متحدثًا في لغته وفي مراحلها)، يمضي ويجري أحيانًا أكثر مما يتوقف ليكتف أو يللم، غصوبًا عندما يستسلم «لرؤى» أو حتى لمواظف أو لحركات ساردة كما نجد في دواوينه (لحظات) أو (بلور) أو (داخليات) ... إلخ. فهذا الشاعر، إذا ما أردنا أن نتعامل معه بمقاييس الإيجاز (أو الكثافة) عند سوزان برنار، يلقي معظمه خارج قصيدة الشعر. بل يمكن أن نتركه وضمن هذه الشروط شاعرًا كسان جون بيرس المعروف بلغة ملحمية متسمة وخطابية تتحرك على مساحات جغرافية ونفسية وثأرية بعيدًا عن هواجس «التكثيف». فلن نضع بيرس؟ بل بل أن نضع السوراليين كبروتون والوبار وكينو وسوبو وشار (في بداياته) وأرابجون (البلاغي حتى العظيم) وجونس منصور وجورج حنين. ولو تقدمنا أكثر نحو شعر الستينيات في فرنسا وما

يملأها حتى اليوم تزداد الأمور التباسًا بالنسبة إلى ما تطرحه سوزان برنار. فمأذا نفعل مثلاً بقصائد تنتمي إلى «الغفة المضادة لمفاهيم الشعرية» «الغافية» أو حتى السورالية كما نجد عند شعراء أرادوا نفس الشعرية وإحالتها إلى بني خاصة تتصل بتفكيكية اللغة وعلى نوع من الآلية خارج شبكة العلاقات اللغوية الذاتية السائلة أهد، كما نجد عند جان بيار فاي ودنيس روش، حيث للتكثيف هواجس أخرى، ومسارات أخرى وثأيا بنية أخرى. ويمكن أن نقارب كذلك تجربة أهدري دي بوشيه حيث التواصل في حركة القصيدة يتخذ مساحات ما تتعاقب فيه الكلمة والجملة وسياقهما مع الحيز الجغرافي. أي أن العنصر البصري في القصيدة أساسي، سواء من حيث سينوغرافية التوزيع الكلامي أو من حيث حركة الجملة (العنصر البصري السينوغرافي تجده كذلك عند جان بيار فاي وميشول بيوترو)، وكذلك عند الشعراء الذين يمتحنون المساحة البيضاء دورًا يوازي أحيانًا الكلمة، لكن كجزء لحاقشي ودلالي مرتبط بها كما نجد عند مونيه والن فستيان مثلاً. وعند الأخير نجد على امتداد الصفحة كلها أحيانًا كلمة أو اثنين أو جملة (نمود هنا إلى مفهوم مالاربه في القرن التاسع عشر).

فمفهوم سوزان برنار عن الإيجاز، على أهميته، وعلى انطباقه على عدد من التجارب، لا يمكن أن يشمل مجمل النصوص الشعرية الفرنسية، ولا يمكن أن يفهم ارتباطًا باللمعة المجازية فحسب.

وبما أننا نتينا هربًا في الستينيات والسبعينيات وحتى اليوم مفهوم الباحثة الفرنسية حول هذا العنصر (أوديس وأنسي الحاج)، يمكن القول أيضًا إن ما اقترحت واستنتجته ومارسته على النصوص الفرنسية لا يوافق تعددية النص الشعري العربي المتصل بقصيدة الشعر، لا على صعيد نتائج الشعراء منذ توفيق الصائغ وحتى الآن، ولا حتى على صعيد تجربة شاعر. فأنسي الحاج في (لن) و(الرأس المقطوع) و(ماضي الأيام الآتية) يختلف في قصيدته الشعرية عن (الرسولة بشعرها الطويل) مثلاً. وإذا كانت الكثافة التي تميز معظم دواوينه المذكورة تستدعي صهر الشعوري في ما هو متخيل، ومحاولة كسر أو تحليل علاقات اللغة السائدة في

يمكن التطرق - ضمن هذا السياق أيضاً، وإن من وجهة مختلفة - إلى قصائد أحمد فرحات أو أمجد ناصر أو محمد فرحات، عباس يعضون أو أحمد زرزور أو شاول شيدان، أو محمد بنيس، أو خالد النجار، أو محمد القابسي، أو عبده وازن، أو زاهي وهبي أو عقل العويط أو إسكندر حبشي أو سيف الرحبي... إلخ، حيث يبدو مفهوم التكثيف المتعدد أو النقيض عند هؤلاء غير منطبق تماماً على ما تراه الباحثة الفرنسية؛ إذ إن بين هؤلاء الشعراء، وسواهم، ما اعتمد في لغته الشعرية تصوير الحالة أو تظهيرها، أو الالتصاق، أو مساحات البياض، أو البوحية (المصلة بالتركيز على قوة الأشياء ونفاصلها)، أو التقلت أفقياً من إزيمات «الكثافة».

بل يمكن القول إن عنصر الإيجاز - الذي فضلت عليه اسم «الكثافة» - مائل في القصيدة الموزونة، الممودية والحرّة ممّا، والشعر العربي الكلاسيكي منذ الجاهلية وحتى اليوم، تميز «بالإيجاز»، وبالقطعة المكثفة. والإيجاز عنصر من عناصر البلاغة العربية. ويكفي أن نذكر لبدياً وطرقة في الجاهلية، والأخطل والفرزدق مثلاً في العصر الأموي، وأبنا نواس وأبنا تمام والمنتبي من العصر العباسي، كي نلاحظ أن الإيجاز عنصر أساسي في لغتهم الشعرية.

وما تجده في شعرنا القديم تجده كذلك في شعرنا المعاصر. قصيدة خليل حاوي يبرز فيها الإيجاز في منحاه التكثيفي. كما نجد خصوصاً في (الانس والريح) مثلاً، وهذا ما يمنح قصيدته هذا الشكل المرصوص المرصوف المتناسك. ولا ننسى في هذا الإطار بعض قصائد السياب والبياتي ومحمود درويش الموزونة، وكذلك سعيد عقل وإلياس أبو شبكة، وبالأخص أسمن نخلة.

فالإيجاز بالمعنى التكثيفي - الكلي - ليس عنصراً من عناصر قصيدة النثر، بل عنصر من عناصر القصيدة عمومًا، وهو جزء أساسي من البنية أي من الإيقاع. وهنا، يصبح الكلام عن إيقاع موزون أو حر كلاماً ثانوياً.

على هذا الأساس، يبدو مفهوم سوزان برنار للإيجاز (وكنا نقض كلمة كثافة)، مفهومًا مقننًا وحصريًا وربما تقنيًا، ومن الصعب استنساخه لقصيدة النثر فقط. إنه في

مناخ متواصل، مع التركيز على تعدد التبررات والسياقات والجمال والإيقاعات، فإنه في (الرسولة...) ينساب في قصيدة ذات بناء يتقدم فيه السردى بوصفه عنصر «التبشير» مفتوح لا بوصفه عنصراً قصصياً بالمعنى الروائي، وحيث إن التكثيف يبرز في كلية العمل أي في استدراجه التفاصيل والأدوات الشعرية لتخدم حدود القصيدة المغلفة. فالتكثيف - الإيجاز - ينال في الدرجة الأولى. ينال في صوغ القصيدة، من حيث هي مناخ لغوي وشعري وسردى واحد. من هنا، يمكن القول إن كثافة القصائد الطويلة (وقال بـ: «لا قصائد نثرية طويلة») تكمن في سرية العلاقات الداخلية في المتن الشعري، وفي سرية التواصل وفي القدرة على الاختزال التفصيلي.

على هذا الأساس يمكن أن ندرج قصائد «غير قصيرة» وكذلك قصائد طويلة عربية لا تنتمي إلى مفهوم سوزان برنار للتكثيف، إلى قصيدة النثر. وعليه، فإن بعض قصائد أدونيس الطويلة مثل، «المسرح والمرايا» أو «مهبّار الدمشقي» (المأثر فيهما بمصق ومباشرة بسان جون بيرس لغة ولقاءاً واتساعاً...) نندرج ضمن هذه العائلة. ويمكن التطرق إلى قصائد محمد الماغوط التي لا يستوى فيها مفهوم الباحثة الفرنسية للكثافة؛ إذ تتحرك قصائد الماغوط على مدى بوحى غير غاضع لأي إتمام ذهني أو شعوري؛ بحيث تصبح الكتابة في تلقفها كأنها تفيض على أية حدود مرسومة، مع كل ما يتخللها من نبرات عالية. واستنراكات ومزج بين السردى والعاطفي وحتى النبر المباشر، في حركة نافية أحياناً لها وأخرى منساق.

على هذا الأساس يمكن العودة إلى توفيق صايغ الذي تتقدم الكثافة في شعره مادة نفسية وروحية وعاطفية أي معاناة داخلية - جسدية - فيزيقية - ميتافيزيقية) تخفر إيقاعاتها في حركة متروكة لعنفها، غير مأسورة بهاجس تكثيفي مرسوم بمعنى أن كثافة الحالة الشعرية - للمادة لا ترى ما يوازنها من حيث سميتها إلى تشكيل عناصرها أو رصها. ويمكن التطرق هنا - ضمن هذا السياق - إلى تجارب سليم بركات المنسقة لطغياتها اللغوية، أو لاستنراكتها التاريخية والطبيعية، دون توقف أو محاولة التزام بنية محورية أساسها الكثافة، كما

هذا الشاعر أين نضعه في مفهوم التوهج؟ البعض يرى أن ما يكتبه ليس بشعر. كيف يجمع بوح، ذو اللغة الجرودة كالعظمة، مع لطف ينفوا ذى النبرة الداخلة (وإن ذهنية أو مجردة أسهل) أو مع بيار جان جوف ذى اللغة الملونة، ورفعة الظلال، أو مع هنري ميشوليك؟ ماذا نفعل بالقصيدة «اللمنوية» التي برزت في الستينيات والسبعينيات في فرنسا؟ وهل يمكن أن تجد لها علاقة بما تفترضه سوزان برنار؟ تلك التي تدفع اللغة كطاقة مجردة ومستقلة إلى الواجهة الأمامية من الاهتمام؟

أين نضع ميشول ديفنى، ودينس روش، وفار كفتيك، ورنار نوبك، وباك روو؟

وإذا أردنا أن نناقش هذه المسألة في النصوص الشعرية المرمية بتكرار الاتيأس العائد أساساً إلى نسبة هذا «الشرط» والطبع إلى تمديد القصيدة الشعرية وأشكالها. فمبدأ التوهج هذا، من الصعب تحديده وتقنيته عندما نواجه قصائد متنوعة اللغات الشعرية حتى التفاض، مثل قصائد شوقي أبي شقرا وأخرى مختلفة في عمق اللعبة لـ محمد الماغوط أو يوسف الخال أو فؤاد رفقة، ومن ثم سيف الرحبي أو أحمد زور وحنان عزت وفاضل المزاري ومحمد مظلوم وعبدان الصالح وأدم حاتم ومحمد عمران وخالد المعالي وصلاح فائق ومؤيد الراوي؟

وإذا كان من توهج يسم هذه القصائد، فإنه يختلف بلهجاته وتركيبه بين قصيدة وأخرى، أو بين شاعر وآخر. وعندما لا أعرف إذا كانت التسمية نفسها تبقى صالحة أو أن علينا أن نجد أخرى يمكن أن تلقى المصير ذاته.

وتتكلم سوزان برنار عن «بناء كل شعرى» في قصيدة الشعر وتحديداً الفرنسية باعتبارها اختارت نماذجها «منذ بودلير حتى أيامنا هذه» من التراث الشعرى الفرنسى الحديث.

«البناء الكلى» هذا يؤكد حسب برنار:

وجود مركزية حساسة جداً في قصيدة الشعر. والشعراء؛ سواء انجذبوا نحو مركزية التنظيم أم نحو الفوضوية، يركنون إلى شكل دائرى (برنار)

النهاية طريقة كتابة. أى طريقة لابد من أن تكون نسبية لأنها تتصل بمكونات الكاتب أو الشاعر وتكوينه وعلاقته باللغة.

من هنا، يطرح السؤال: كيف نتحدد مسألة الإيجاز؟ ومن يحددها؟ والأهم لماذا يجب أن يكون «الإيجاز» (أى الكثافة) بالمعنى المتداول، عنصراً من عناصر قصيدة الشعر إذا كان يتصل بسواها من الأشكال والفنون؟ فالكثافة كما تراها برنار - مرتبطة بالقصيدة القصيرة: وهنا سؤال أيضاً: ما القصيدة القصيرة؟ وما القصيدة الطويلة؟ هل نتحدد كلا منهما الكمية؟ الإيقاع؟ الإيقاع العام؟

معروف أن القصيدة - سواء تجاروت عناصرها، أم تراكت، أم توازت أم التخلت منى معماراً، أم عضياً، أم نامياً - هي إيقاع ما، أى بنية ما. ما علاقة الكثافة بالبنية، والإيقاع؟ وهنا يمكن الكلام عن الزمن. القصيدة الطويلة والزمن، وكذلك القصيدة القصيرة. بهذا المعنى، ماذا نفعل بقصائد مكونة مثلاً من ستة أسطر ونحس بأنها تفقد الكثافة، وقصائد مطولة أخرى من ٢٠٠ صفحة، مكثفة تكثيفاً شديداً؟ هل الأولى هي قصيدة قصيرة لقصرها، والثانية طويلة لطولها؟ أقصد ما معنى أن نقول «القصيدة الطويلة غير موجودة». (آلن يو). كيف يمكن أن تجمع قصيدة الشعر تحت لواها شاعرًا ملحماً كسان جون بيرس، وآخر سريالياً كبيار ريفردى، وآخر بسيطاً كجياك برهفر، وآخر مطلقاً كرينيه شار، وآخر خامساً كمالارميه، وآخر نقيضه كرامبو، وآخر متعمداً كهنترى ميشو، وآخر مائياً كليلوار، وآخر سيالاً كأراجون...؟ أين عنصر الكثافة الذى تكلمت عنه سوزان برنار؟

الملاحظة الأخرى متصلة بمسألة التوهج. قد تكون سوزان برنار نجحت نظرياً في تحديد هذا العنصر، لكن ميدانياً، من يحدد أن هذا النص متوهج، وذلك النص غير متوهج؟ فما أراه أنا مثلاً توهجاً، يراه سواى جفافاً وانقطاعاً، وقالت قد لا يرى فيه شيئاً. إضافة إلى أن مفهوم «التوهج» فى الشعر مفهوم ملتبس ونسبى، كمفهوم النعوض مثلاً. لنأخذ أمثلة: فرانسيس بورج شاعر «الانحياز إلى الأشياء»، عادى فى لفته، بلا ظلال، ولا بلاغة، وصفى، جاف.

٣ - إذا عرفنا أن الكتاب وضع في الستينيات عرفنا أن الشعر الفرنسي، بعد هذا التاريخ، أصابته شحولات كبيرة متشعبة ومتنافذة ومتسعة تجاوزت ما توصلت إليه سوزان برنار من نتائج وقوانين.

٤ - تبني النقاد والشعراء العرب مقولات سوزان برنار على أنها معطيات جاهزة وحاولوا تطبيقها على نصوص لها خصوصياتها الذاتية، وحركاتها الخاصة، فحدث نفور شديد بين قراءاتها «الفرنسية» والمتون العربية، لاسيما أن الذين تبنا سوزان برنار إنما فعلوا ذلك دون مناقشتها. أي اختاروا الطول السهلة والجاهزة. ولو كانت المرحلة، ربما، تتطلب ذلك.

٥ - إذا تكلمنا على مستوى الأسس، لابد من القول إن قصيدة النثر قامت أساساً على مبدأ الحرية، والتعدد والتناقض، وإثبات كالحياة والأزمة لا تخضع لقوانين أو لشروط. فكان كل قصيدة تتحرك شكلاً من داخل التجربة الخاصة غير المحددة. (ولو أشرنا هنا إلى أن التقليد أوقع بعض شعراء قصيدة النثر في نمطية ممتدة وفي اتباعية جامدة، وفي تكرار غير خلاق).

وسوزان برنار بالرغم مما توصلت إليه من نتائج (ونكرر أنها مهمة كثيراً)، استدركت وقالت في ختام بحثها:

الإيجاز والتوجه والجاهزية ليست قوانين سلبية بمعنى أنها ليست للإعجاز، ولا قوالب جاهزة. فإنما كانت هذه العناصر تميزها عن غيرها فإنها ليست إلزامية تجمدها وتضع لها قوانين مسبقة. فقصيدة النثر التي تمررت على القوانين الوزنية «رفضت أن تتقوّل».

وفي هذا الإطار، قال موريس شابلان: «إن هذا النوع لم يستطع أي منظر أن يضع قوانين ثابتة له. وهذه الحرية تزوده ديناميّة تقدّمها كل الأنواع الذاتية التقليدية، وبضرب شابلان: «قصيدة النثر لا تتحد. إنها موجودة وتبقى قضية التحليل قضية فردية». فهي: أي قصيدة النثر تعقل سوزان برنار ويرد في إثرها أدونيس «تخلق شكلها الذي تتركه

ألويزيوس) أو إشرافى (راسبو) ويتجمعون في عائلتين روحيتين» (المراجع ذاته).

إن هذه الثنائية (الدائري والغرضي) التي تتضمن في عمقها نصاً مغلقاً أو دائرياً وأخر مفتوحاً، تمرد على مفهوم «الكل الشعري» الذي تقترحه الباحثة الفرنسية. فهناك نصوص كثيرة، سواء أكانت مما استندت إليها برنار، أم مما لم تستند إليها وكتبت بعد صدور الكتاب في الستينيات، لا ينطبق عليها مفهوم «الكل الشعري». بمعنى أنها لا توحى به «إحساس عالم مغلق، كامل عضوي»، إما للطابع المتقطع وغير المتواصل في إيقاعاتها أو شكلها، خصوصاً النصوص ذات القطع والبر، وإما لأنها تلفت على نفسها بصيغة نهائية، كما نجد في (إشرافات) راسبو أو قصائد بيار ريمردى، وإما لأنها تختم بنهايات مفاجئة كما نجد في شعر فرانسيس بوج أو هنري ميشو. فهذه الظواهر تنسج إلى خلق أثر مفتوح، خصوصاً عندما يتضمن النص معاني ودلالات غير واضحة.

ولو عدنا إلى التجارب العربية لوجدنا أن هذه النصوص ذات الاتجاه المتقطع أو المفتوح المنتشر منذ نحو عشرين عاماً، على امتداد الخريطة الشعرية العربية، تبقى خارج «الكل» أو المضمون في بنية ذات دائري كلي مغلق. وهنا يمكن أن نذكر قصائد لشوقي أبي شقرا (في قصائده الشريفة) وعبد وازن ووديع سعادة وعقل المويط وأنطوان أبي زيد وعيسى مخلوف ووليد خازندار وإسكندر حبشي وعيسى السماوي ومحمد القابس وزاهي وهبي.

نود أن نقول في تركيزنا على شروط ومقولات سوزان برنار عن قصيدة النثر إنها:

١ - استبطلت نظريتها من النص الشعري الفرنسي على امتداد أكثر من مائة عام. وقد قدمت في هذا الإطار جهداً كبيراً ومحاولة رائدة في مساواة هذه النصوص والتجارب المتعددة، وقدمت مرجعاً أساسياً في هذا الإطار.

٢ - على أن هذه القوانين والشروط إنما أصبحت مع بعض الشعراء، فإنها جاءت تصفية مع آخرين؛ أي مفتعلة بدت فيها أنها تكيف النص مع «النظرية»، أو تدخل النظرية في حق النص.

ومزجها بالتجارب العربية لتكون له مركزاً يستند إليه في تكوين لفته الخاصة الجديدة، ويشرح كتابته على امتدادات فسيحة غير مقننة لا تلحد بشروط أو بقوانين...

على هذا الأساس، يمكن - بكثير من الإيجاز - التركيز على معظم تجربة قصيدة النثر العربية والتوقف عند بعض أبرز تميزاتها:

١ - إن النصوص الإبداعية، لأنها لم تلتزم بقوانين أو شروطاً محددة (خصوصاً ما جاء في كتاب سوزان برنار باعتبارها المرجع الوحيد المعتمد) تجاوزت ما يحق تفجيرها لتتلاقى في حركتها حرية نابعة من طبيعة كل تجربة فردية. ولهذا تجد أنها اتسمت بتنوع محسب، وبلغت أطرافاً وتغوراً متناقضة في أساليبها وأشكالها، وضمت نصوصاً متباعدة في بنائها ولغاتها. ويكفي أن نقارب ما كتبه مثلاً أنسي الحاج وشوقي أبو شقرا ومحمد الماغوط وقبيلهم لتوفيق صانع وامتداداً إلى تجارب السبعينيات في لبنان وسوريا والعراق والمغرب العربي الكبير ومصر والخليج، لنعرف إلى أي حد صاغت هذه القصيدة تخالفها الخاصة والواسعة.

وقد أسهم هذا التعدد وكذلك التواصل إلى طغيان كتابة قصيدة النثر على معظم الخريطة العربية. ففي لبنان مثلاً نحصى أن ٩٩ بالمائة ممن يكتبون الشعر يكتبون قصيدة النثر، لنلحظ في المقابل تراجعاً حاداً لشعر التفعيلة. كما علمنا أن نسبة شعراء قصيدة النثر في مصر ارتفعت إلى حد كبير لدى الجيل الجديد. وهذا الكلام ينطبق، إلى حد كبير، على شعراء من منطقة الخليج وسوريا والعراق.

٢ - في ظل هذا الحسم لصالح قصيدة النثر يبدو أن السجال حول شرعية الشعرية قد انتهى في لبنان مثلاً منذ ربع قرن، بحيث إن التسمية نفسها اختلعت من القاموس النقدي.

٣ - أهم ما أجزته قصيدة النثر مع جيل الستينيات وبعض جيل السبعينيات ومعظم جيل الثمانينيات والتسعينيات، أنها حسمت بشكل بارز بين ما يسمى الشفوي والكتابي لصالح الأخير. أي أن القصيدة اتجهت إلى

كالنهر الذي يحفر مجراه. وكما يقول أنسي الحاج في مقدمة (لن):

الشاعر ذو موقف من العالم، وهكذا يضطر، في عالم متغير إلى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد. لغة تختصر كل شيء وتسايره في ولبه الخارق الوصف إلى المطلق والمجهول.

٦ - عندما حاولنا تبين أن تحولات سوزان برنار لقصيدة النثر الفرنسية لا تستوعب تنوعات تلك القصيدة منذ ألويزوس وبولير (لتصليح ألويزوس في هذا المجال والمأثر به وبالشاعر الإنجليزي إدجار آلن پو أيضاً)، حاولنا في الوقت ذاته تبين قصور هذه التحولات حول قصيدة النثر العربية التي فُتنت عبر تبنى بعض النقاد والشعراء لها دون مساءلة النصوص وكذلك دون مناقشة الباحثة. ولا يعني هذا أننا نحاصر هذه القصيدة العربية منذ جبران وما قبل مع النثرى والمهاجسي وكثير من إشراقات أبي حيان التوحيدي وابن عربي... وحتى اليوم «بخصوصية» ضيقة، وإنما لنشير إلى اتساع التجارب في قصيدة النثر العربية ورحابها وتشمعات طرقها وأشكالها وخطاها واحتمالاتها اللامتناهية. فالقصيدة النثرية العربية، بالرغم من إنجازاتها الكبيرة، تفقت - بشكل حي - على التجارب العالمية خصوصاً الفرنسية. فكتاب هذه القصيدة عرفوا بولدري وما لازمه ولوتر بلون ورامبو وكلوديل وروتون وكوبار وأرتو وسان جون بيرس وبيار جان جوف وبيار ريفردي وإيف بونفوا وصبولا إلى جاك دوبان وأندريه دى بوشيه وبرنار فوبل وأكن خستلين وإدوارد مونييه وهنري ميشوليك... إلخ، فتأثروا بهم سواء عبر الترجمات التي تمت لجزء من أشعارهم إلى العربية أو عبر قراءات مباشرة.

وتطلع الشعراء العرب إلى عمق التراث العربي، قديمه ومعاصره، فعرفوا منه واستمدوا من متونه لإحداث غنية. ويكفي أن نذكر الخطاب العربية (الحلاج، زباد بن أبيه)، وعبد الحميد الكاتب والجاحظ وألف ليلة وليلة، وإشراقيات الصوفيون (منطق الطير)... إلخ. نرى إلى أي مدى تمكن الشاعر العربي من صهر التجارب الأجنبية



وعلمنا أن نشعر - في المقابل - إلى أن الشغوية (الخطائية، التبرع العاطفية البوحية، المباشرة أو السياسية أو البلاغية المرسلة) قائمة عند شعراء كثيرين في قصيدة النثر؛ فهي ملحوظة في متون عند أدونيس والمأخوذ وسركون بولس... إلخ. والتوقف عند هذا الجانب لا يحمل حكماً معيارياً يقتلر ما يهدف إلى تبيان عناصر اللغة في كل من قصيدة النثر والشعر الموزون.

٤ - مع قصيدة النثر تمت محاولات كسر البنية التاريخية والإيقاعية للقصيدة العربية السائدة. وفي الوقت الذي نجد فيه أن معظم شعراء التفعيلة لا يزالون يرددون نبراتهم ويقعون عموماً في النمطة والزناية والجمود، وكذلك في منظومات المناسبات المستهلكة، كأنهم تملجوا في وعمودية تفعيلة جديدة أقل تنوعاً وضيقاً وطموحاً حتى في القصيدة العمودية التقليدية لاقتصار اختصارهم على البحور للشجاسة كالكامل والمشارك والمقارب والرجز، نجد أن قصيدة النثر مستمرة في تجاوز تفهمها ومواقفها. فالتجريبية الشعرية إذا وجدناها مرحلية ومن ثم محدودة عند بعض الشعراء العموديين خصوصاً سعيد عقل، وعند بعض التفعيليين (أدونيس، سليم بركات، البيهاني، سعدى يوسف... إلخ)، فإنها تبدو شائعة في إنجازات قصيدة النثر من خلال:

١ - التوجه إلى الملحح السريالي (أنسى الحاج، شوقي أبي شقرا، خالد النجار وصلاخ فائق، أحمد زوزور، عبد القادر الجادوي وشبيب الأرمي، ومؤيد الراوي) حيث اللغة عند هؤلاء، على تباين إلهاماتهم، ونبراتهم، تتحرك في علاقات (على صعيد الصور، والجميل، والتركيب) متصادمة وغير مأقوة ومتعلقة بلا حواجز.

٢ - قصيدة الاختزال أو كما سميت قصيدة البياض؛ الجملة الشعرية التي تتجاوز مع فراغ الصفحة، تفتتح على إلهامات ودلالات مفتوحة.

٣ - القصيدة التي تتلفت في اللعبة الجمالية التقليدية والبلاغية والانفعالية المباشرة لترسم بين عناصر القصيدة علاقات غير مأسورة بنمط، أو بلأخرة نهائية. كما نجد

مكانها الصحيح - المكتوب - في الكتاب، بعيداً عن التطريفة والخطائية والمباشرة، وهي مواصفات لم تتخلص منها نهائياً لا القصيدة العمودية ولا نظام التفعيلة. وهنا لا يمكن أن تجاوز تجارب ارتبطت بالتفعيلة وتلقت قصائد مركبة وكما نجد عند السياب والبيهاني وسعدى يوسف وخليل حاوي ومحمود درويش وأدونيس (الذي نجد أنه أبرع في التفعيلة منه في قصيدة النثر) وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعلى حجازي. فمواصفات القصيدة المركبة التي نلمسها في الملمد من تجارب هؤلاء الشعراء هي مواصفات القصيدة المكتوبة. لكن حتى معظم هؤلاء بقيت آثار البلاغي التطريفي وأحياناً البسيط ملحوظة عندهم، خصوصاً في الأعمال التي تقترب من الهم السياسي أو الاجتماعي أو الجماهيري... إلخ.

ويجب ألا يفهم من كلامنا أننا ننزع صفة القصيدة المراثية (المكتوبة) حتى عن القصيدة العمودية العربية قديمها وحديثها. فمند لبند وطرفة وزهير مثلاً ما يشير بقوة إلى أن قصائدهم مصغرة بلغة مشغولة ومتماسكة كأنها كتبت لتقرأ أكثر مما صيغت لتسمع. وهذا الجانب يتطور أكثر عند شعراء كالأعطل والفرزوقي وأبي نواس والمتنبي والشريف الرضي وسواهم، لما تداخل في بنيتهم قصائدهم من عناصر لغوية وفلسفية عميقة، مما يمسك علاقة داخلية بتركيب صورة القصيدة الكلية وعلاقاتها. ولو أخذنا بعض الشعراء العموديين المعاصرين كسعيد عقل وأمين نغلة وإلياس أبي شبكة وصلاح لبكي ونبوي الجبل وعلى محمود طه والشامي وشفيق مخلوف وفوزي المخلوف، لوجدنا أن اللعبة الشعرية التي بنى على صوغ الصورة الكلية المتشابهة تضع للقصيدة في حيز المكتوب. وهذا ما ينطبق بقوة على أعمال من الشعر الموزون عند بول فاليري ورامبو وصالارمي وفرلين (وقبلهم راسين)، دون أن ننسى كباراً كهولترني وديك وچورج تراكل وفيرودا... إلخ. ونجد أن شعر في هذه الملاحظات إلى أن «المكتوب» لم يولد مع قصيدة النثر وإنما رافق وطور بعض القصائد العمودية أو الحرة عربية أو أجنبية. لكنه ترسخ في قصيدة النثر، واجه إلى كتابات أكثر ارتباطاً بالمفامرة وبالنمط.

عند عباس يعضون وأنطوان أبى زيد وروسمى أبى على وشربل داغر ومحمد العبد لله.

٤ - القصيدة القائمة على توليفة عناصر وجمل، دون ممارسة تأليفية ظاهرة، وإنما جمل متوازنة يربط بينها مناسخ واحد، كما نجد عند يحيى جابر.

٥ - القصيدة المقتضدة ذات الإيماءات المشددة، كما نجد عند أنطوان دويهي وعبد وازن وحسي مخلوف ولحمين الأمين وسيف الرحبي، وعقل العريوط ووائل عبد الفتاح.

٦ - القصيدة المطولة التي تستخدم عناصر متعددة لتقليد إيقاعاتها وضبط بنيتها، سواء منها ما نلتق، أو ما التم في حركة جامعة، كما نجد في (الرسولة...) عند أنسى الحاج (المسرح والمرثيا)، و(الكتاب) عند أدونيس، ونصوص لكل من قاسم حداد وأمين صالح وعدنان الصالح...

٧ - القصيدة القصصية التي تجمع بين السردية والشعرية في بناء حكايات مفتوح. ويمكن أن تحمل هنا على نصوص في (لن) و(ماذا فعلت بالذهب)، و(ماضي الأيام الأبية) لأنسى الحاج.

إن انحيازنا إلى قصيدة النثر وشعرائها لا يعني أن نصورها كثيرة تتنحى إليها لم تقع في السهولة والنمطية والتبسيط. إلا أن هذه المواصفات تنطبق كذلك على كل شكل ونوع. فالشعر الموزون، بسبب إيقاعاته الجاعرة، أكثر إغراءً للسهولة والنمطية والتبسيط؛ ويكفي أن نقرأ اليوم ما يكتب في هذا المجال لنرى - دون أي جهد - المدى للتمتع الذي يتحرك فيه هذا الشعر، بل يمكن القول إن كل جديد لا يصحده، سواء في الشعر أو في الرواية أو في المسرح، مصيره إلى التجمد والتكرار.

بعد هذه الجولة السريعة هل يمكن الكلام عن قوانين أو شروط تستبطن من متون القصائد النثرية العربية لتسمها بالخصوصية؟ أو - بمعنى آخر - هل يمكن الكلام عن قصيدة نثر عربية اكتسبت مواصفاتها وسماتها وبنائها، كما رأينا عند سوزان برنار؟ ومن ثم هل يمكن طرح التساؤل الأساسي: ما قصيدة النثر عموماً، وما قصيدة النثر العربية؟

لو أخذنا هذه التجربة الغنية بعدد نبراتها وإيقاعاتها منذ جبران خليل جبران وحتى الآن، وتوقفاً عند توفيق الصايغ، أحد مبادئ كتابتها عام ١٩٤٧، مروراً بأبرز مخططاتها، يمكن الكلام وثقة عن خصوصية قصيدة النثر العربية، وعن طابعها الذاتي، وتجلياتها الإبداعية. لكن علينا ألا نفهم من ذلك أن الخصوصية تعني الانفصال عن التأثيرات الجمّة التي أصابتها. فآدونيس الذي غرق من النثرى والمحاسبي وأبى حيان التوحيدي غرق أليفاً من سان جون بيرس وروبنه شار وليل يونغوا وجيفيك. وأنسى الحاج وشوقي أبو شقرا وتوفيق الصايغ والمأغوط (عبر ترجمات شعرية أطلع عليها) وفؤاد رفقة ويوسف الخال تأثروا جميعاً بمصادر إما فرنسية أو أنجلوساكسونية (إليوت مثلاً) أو ألمانية (رفقة). لكن هذا لم يحل دون صوغهم لنفهم الخاصة. فالخصوصية الشعرية الخاصة في العصر الحديث تكاد تكون مستحيلة. وهذا القول ينطبق على شراء التفعيلة والمعموديين معاً. فأحمد شوقي تأثر بليكوتور هيجو وعلى محمود طه بلامارتين ودو موسيه، وكذلك خليل مطران وإلياس أبو شبكة تأثروا بهودلير، وأمين نخلة بالبرناسيين (لو كت دي ليل) وسعيد عقل بالابوري وفرلين وصلاح عبد الصبور بالإليوت. إذن من ناقل القول الادعاء بأن قصيدة النثر تفقد خصوصيتها لإحالتها على تأثراتها، وبأن الممردى ونظام التفعيلة أصبحان مجرد استغلالهما للأوزان أو التفاعيل. ونظن، كما يظن كثيرون سوانا، أن حركة «الحداثة» الشعرية نهضت على ثنائية الاتصال بالموروث من ناحية والافتتاح على الآخر (الغرب) من ناحية أخرى. والأمر ينطبق على المسرح والفن التشكيلي والسينما والرواية والتليفزيون والعمارة والفكر والفلسفة والإيديولوجيا والعلوم.

وحتى النهضة الأوروبية قامت على هذه الثنائية. والشعر الفرنسي منذ بودلير حتى ألبان هذا رسخ خصوصيته من هذه العلاقة المتعددة والمتحركة بين الذات والآخر. فبودلير تأثر حميماً بإدجار آلن، وفكتور هيجو ورأسين تأثرا بشكسبير، وموليير بالكوميديا دي لارتي، وفيليب جاكوتيت بالشعر الألماني، وبعض الشعراء الجدد اليوم بالشعر الياباني والصيني والأمريكي... إلخ.

والموت. ونظن أن النصوص الداخلية أو التشوش الحسي، أو الذهني أو الشعوري ومن ثم اللغوي، يحمل بينه الخاصة معه. لكل شيء بنية. حتى اللابنية هي بنية. ولما ما يجمع وهم ويصل دائماً بين العناصر المتبادلة والمتناقضة والمتنافرة. هذا رامبو وبروتون، وسويو وكينو وجويس منصور ومضى آوار ولراجون وأرمو وورج وألسي الحاج في (لن) وشوقي أبي شقرا في قصائده النثرية (بنياً بالوزون في دواوين عند) والماغوث والجناني. فخلط القوضى حالات ما، أو أفكار ما، أو مناخات ما، وبالطبع لفة ما، وهذه عوامل كافية كي يكون للفوضى ما يوازي عناصرها.

التنظيم؟ أيضاً نعم أي القصيدة البنية بها جس تحت أو الهندسة أو الصناعة (لا التصنيع) وحس واع، وكيميائية مشغولة. هذا هو مالارميه وجاك دوبان وبيار چان جوف ورونيه شار وللف ونفورا وأندريه دى بوشيه وبيرس وكلوديل وبيار ويسردي وبيار إيمانويل وجورج شحادة وصلاح سميحة وتوفيق أبو زيد (شاعر فرانكوفوني لبناني اكتشف مؤخراً بعد وفاته عام ١٩٥٨) ولقيونس خوري وأندريه شلبيد... إلخ. في قصائد هؤلاء (أو أكثرها) نزوع نحو تقديم قصيدة ملمومة مكثفة مشغولة بوعي، أو بدرجة وعي تخلف كثيراً من تراكمات الصنعة أو ما يسمى المغوية (التي قد تؤدي أحياناً إلى الفوضى...)، في عملية بناء أو وصف متأن دون أن يبنى ذلك انعدام الالتهابية والسرية والغموض في شعرهم. فللقصيدة تفخوسها أو ملامح من تفخوسها المرسومة، واللعبه فيها ممارسة بقدر واف من العمل.

لكن، في المقابل، يبقى تبيان جغرافية واضحة بين «التنظيم» و«الفوضى» غير حاسم تماماً، خصوصاً أن الكيميائية اللغوية التي تحسن عناصر القصيدة المختلفة - تبدو - أحياناً كثيرة - متلبسة، وغير مفصولة. ففي المخطوطات التي اكتشفت أخيراً لقصائد (فصل في الجحيم) لرامبو، تبين أن بعضها معاد صياغته مرات عدة. وهذا يعني أن كيميائية رامبو لم تكن مجرد تنجر أو فوضى للبنية أو مجرد تهريمات لاواعية أو استبطانية (وهنا ما ورثه السرياليزم عنه، كما يبدو ظاهراً).

السؤال الآخر الأساسي: هل يمكن لبحفلة أو نقاد أو شعراء أن يحاولوا استنباط قوانين ما وشروط ما انطلاقاً من النصوص العربية؟ ومن ثم ضبط التجارب وتقلتها استناداً إلى هذه القوانين والشروط، تمهيداً لحصر أو لتحديد أو لهوية نوعية أو حتى شكلية؟

إذن هذا الأمر مشروع، بل ممكن. لكن لابد من أن يقع في النهاية في المزالق التي وقعت فيها سوزان برنار وسواها ممن حاولوا إيجاد تحديدات لقصيدة النثر منذ بوليفر وإيجار آن بر حتى اليوم.

بمعنى آخر، قد تقضي هذه المحاولات إلى نوع من تقنين فضاعات الحرية الفردية التي هي الشرط الأول والأساسي لكل قصيدة. وإذا كانت سوزان برنار أرست قوانين جاهزة لتجارب انطلقت أصلاً ضد الجاهز (ولاسيما الأوزان التاريخية)، فإن أية محاولة مماثلة لابد من أن تؤدي إلى النتائج ذاتها. تماماً كمن يحاول قياس الفضاء بفرجار.

ومن الطبيعي أن يقال إن غياب القياس يدفع بهذا النوع أو الشكل إلى الفوضى، وإلى انعدام وجود مرجعيات، وإلى «اللاشكل»، وإلى «اللاقصيدة» وإلى «اللا النوع»، وإلى «اللا خصوصية» (كما تقول برنار نفسها).

إنها أقوال ومقاربات طبيعية، لكن علينا أن نعرف أن أهمية قصيدة النثر العربية، ظهرت بلا تنظيرات أساسية مستندة إلى نصوصها أو إلى غير نصوصها (وما قاله أدونيس نقلاً عن برنار مثلاً، لا يخلو كونه تسجيل موقف أو سد فراغ لم يترك أثره لدى الشعراء والكتّاب، وأن نصوصها انطلقت من حرية شاسعة بلا حواجز ولا تابوهات ولا محرمات. ولهذا، نكرر أن قصيدة النثر العربية، بوصفها نصاً، أهم من التنظيرات التي زوعت على ضفافها وتفخوسها. وقد ساعد ذلك على عدم تصميم نماذج (فنية أو لايولوجية أو عمومية)، وعلى عدم رمي التجارب في حقائق مسجبة أو رراء قضبان فكرية ونقدية.

الفوضى؟ لم لا فنصوص عظيمة انطلقت في فوضاها وفي فوضى العالم والكون والتاريخ أو الذات والبعث

وغير موجودة في حيز المنظرين الساعين إلى المشور على مفاتيح لكل شيء. إنها كالهواء تحسها ولا تقبض عليها. إنها بلا مفاهيم سوى ما يفتح لها أفاقاً شاسعة، سوى ما لا يقن حريتها.

فقصيدة النثر - أولاً وأخيراً - هي مسألة ذاتية، فردانية، بهواجسها وتمايبرها. ويقدر ما تنتمي إلى نفسها تنمرد عليها بهذه الذاتية التي تأبى التعميم أو التقنين. لهذا، فإن قصيدة النثر العربية، عبر تراكماتها، لم تشكل نوعاً ذا أسوار وقضبان ونواه، وإنما هي أشكال كتابية تنتمي إلى فضاء في التحولات غير المتوقعة وغير المحسوبة. أشكال تتحرك في اللاهائي واللا محدود. ويكفي للشاعر أن يقصد وهي أنه يكتب قصيدة متفتحة من الأوزان والتفعيلات والبني الجاهزة كي يكون ما يكتبه قصيدة نثر.

فالقصد هو الأساس، وتسمية القصيدة جناب من هنا.

فالشاعر، كما نعرف، لا يعي دائماً مكونات قصيدته كلها مهما كان معمارياً (كفاليري)، ولا يستطيع أن يسيطر كلياً على لمبته. فللصدفة (المتراكمة) حيزها كبير أم صغر. وإلى تتحول القصيدة إلى مجرد صناعة كي لا أقول مجرد تصنيع أو «فكركة». والتجريب في الشعر (كما شأنه في المسرح مثلاً) لا يستوعب القصيدة بما هي كائن يحيا بكل غوامضه وأسراره، وإنما، ينصب على جوهر اللعبة وليس دائماً على امتداداتها.

هل يعني ذلك استحالة إيجاد تحديد (أو تحديقت) ما لقصيدة النثر العربية؟

نظن، رداً على هذا التساؤل، أن أي بحث عن هذا التحديد لا يمكن أن يتم خارج النصوص الموضوعية. على ألا يتجمد هذا البحث في مقولات وصيغ قانونية تحصر حرية النصوص المقبلة. فقصيدة النثر العربية (وسواها) حاضرة بقدر ما هي غير حاضرة. موجودة بحضورها الفيزيائي الإبداعي



## قصيدة النثر العربية؛ الإطار النظري والنماذج الجديدة

### نخري صالح\*

اللافتة الشعرية العربية التي مازالت تفصل فصلا تاما بين حقلي الشعر والنثر، مستندة في فصلها هذا إلى ضرورة وجود إيقاع وزني تستطيع الأذن معرفه والتمعن بتدريج صله في الشعر. وإذا كنا نثر على كثير من قصائد التفعيلة في مناهج تدريس الأدب في المدارس الثانوية، وكذلك في مناهج تدريس الأدب في الجامعات العربية، فإن قصيدة النثر لم تستطع - حسب علمي - أن تخرق قلعة التعليم الثانوي، وربما قلعة التعليم الجامعي في الكثير من الجامعات العربية. ويشير هذا الغياب إلى عدم تحصيل اعتراف اللافتة السائدة وتواصل الشكوك حول إمكان انتساب قصيدة النثر إلى عالم الإبداع الشعري.

إن تخلص قصيدة النثر من شرط الوزن والموسيقى يقف حائلا دون استقبال اللافتة السائدة لهذا الشكل الشعري وتقبله بوصفه واحدا من الروافد الجديدة في نهر الشعر العربي. ومع ذلك، فقد استطاعت قصيدة النثر بما أجزته

تنسب الصياغة النظرية لمفهوم قصيدة النثر العربية إلى أنقى الاحتكاك بالأعر، إلى المشاقفة والترجمة وإعادة تشكيل المفاهيم النظرية في ضوء التجارب الشعرية الجديدة التي أرادت التخلص من قفل الموروث وضبط عمود الشعر العربي. وعلى الرغم من مرور ما يزيد على ثلث قرن على ظهور التجارب الشعرية الأولى لقصيدة النثر العربية على صفحات مجلة «شعر»، فإن التأميل النظري لهذا الشكل الشعري لا يزال ضعيفا بسبب عدم حسم الجدل حول شعرية قصيدة النثر وإمكان عتقها شكلا من أشكال الكتابة الشعرية العربية، مثلها مثل قصيدة التفعيلة التي استطاعت انتزاع اعتراف اللافتة الشعرية بعد أن حققت اعترافا نقديا بها. والحقبة أن قصيدة النثر قد استطاعت خلال العقدين الأخيرين أن تنتزع الاعتراف النقدي بها. لكنها لم تستطع اختراق حصن

\* كاتب ولقد، الأردن.

في مشروع الناقدة الفرنسية هو أن ظروف الرفض التي مرت بها قصيدة النثر الأوروبية تتكرر في العربية، استنادا إلى مبدأ الضرورة الوزنية في الشعر. وهي تعلن في العبارة التي اقتبسناها أعلاه ارتباط الشعر بالموسيقى وإهمال العناصر الأخرى التي تحقق الشعرية، من إيقاع الجملة والقوة الإيحائية للكلام والصورة الشعرية، لصالح النظم الشعري. إن ما كان يجعل الشعر شعرا هو الوزن والموسيقى الخارجية التي تميزها الأذن. وبسبب هذا التصور الضيق لمفهوم الشعرية، أخذ الشعراء في أوروبا وأمريكا يحدون النظر في مبدأ الشعرية نفسه، وأصبح الشاعر يفرض وسائل الرقي الآلية جدلا للشعر الموزون المقفى، ويطلب «مفاتيح» أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع، وبين التجربة الشعرية واللغة التي ترجمتها. (ص: ٦٧) ونتيجة لبحث الشاعر عن مكونات أخرى للشعرية ولدت قصيدة النثر «من تمرد على قوانين علم العروض - وأحيانا على القواعد المعتادة للغة». (ص: ٢٠)

تتوصل مع سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر الأوروبية قد أحدثت انشقاقا في مفهوم الشعرية. لقد تمرت على الوزن والقافية واعتمدت شروطا أخرى لتحقيق الشعرية. وتمثل هذه الشروط الجديدة - التي أراد الشاعر التعويض بها عن شرطي الوزن والقافية - في الوحدة والجمالية والإيجاز (ص: ٢٣ - ٢٤). وفي موضوع آخر، تجمل برنار هذه الشروط واصفة إياها هذه المرة بأنها «كلية التأثير والجمالية والكشفية». (ص: ١٥١). وتعني برنار بالوحدة «الوحدة العضوية» فهما كانت. «القصيدة مقيدة بحرة في مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة، وعالميا مغلقة، خشبية أن تفقد صفتها من حيث هي قصيدة، أما بالجمالية فنحن أنه «ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها»، وإذا استخلصت القصيدة «عناصر سردية وصفية، لذلك بشرط تسميتها «تشفيلها» في مجموع ولأغراض شعرية بحت». إن فكرة «اللازمية» وعدم تطور القصيدة إلى هدف بعينه وعدم عرضها لسلسلة أعمال أو أفكار، هي المحددات الرئيسية لشعرية قصيدة النثر من وجهة نظر سوزان برنار. ويضاف إلى هذه الشروط شرط أساسي هو «الإيجاز»، فقصيدة النثر،

جيل الخمسينيات<sup>(١)</sup> في الشعر العربي وما أعجزه شعراء جدد ظهوروا في السبعينيات والثمانينيات، أن تكون لنفسها مجموعات قرائية تتلوها بصفتها شعرا مثلها مثل قصيدة التفعيلة والقصيدة المصويدة. ولكن هذا الإيجاز الذي استطاعت قصيدة النثر تحقيقه خلال العقدين الأخيرين لا يعني أن الجدل قد حسم على الصعيد النقدي لصالح التحاقها بكتابات الشعر العربي، ولا يعني أن الذائقة الشعرية السائدة سوف تتخلص من شكوكها قريبا، وتعلن قبولها لهذا الشكل الشعري في مناهج دراسة الأدب في الجامعة والمدارس الثانوية.

ولمنا لهذا السبب نجد أنفسنا مدفوعين إلى تأكيد مشروعية قصيدة النثر العربية من خلال إلقاء الضوء على النماذج المشرفة من هذه القصيدة لتوسيع دائرة قرائها، ولتأثير على الرأي العام السائد بين طلبة الجامعات والمدارس الثانوية حول أن هذا اللون من الكتابة لا ينتمي إلى حقل الكتابة الشعرية بل هو نثر فني أساء. إن منجز قصيدة النثر بحاجة إلى تسليط ضوء النقد عليه لتقريبه من الذائقة الشعرية وتوسيع دائرة قرائه.

## -١-

لكن قبل الخوض في القراءة النصية لبعض نماذج قصيدة النثر، أريد أن أجعل بعض النقاش الذي دار حول قصيدة النثر، منطلقا من أطروحة سوزان برنار في كتابها (قصيدة النثر من يودلير إلى أيمان)، الصادر عام ١٩٥٩، الذي أثرت الأفكار الواردة فيه تأثيرا عميقا على شعراء قصيدة النثر العربية. ترى سوزان برنار أن:

الشعر يرتبط بحكم أصوله بالموسيقى ومن ثم بفكرة الوزن. ولكن لإيقاع الجملة وعلاقات التفعيلات بالمعاني، والقوة المثيرة للكلمات، والحد الفاضل للإيجاز الذي يضاف تحتواها الواضح المحض، والصبر إنما هي مستقلة عن الشكل المنظوم شعرا<sup>(٢)</sup>.

وتركز مشروع برنار في استحداث مفهوم للشعر انطلاقا من نماذج قصيدة النثر الفرنسية نفسها. وما يهمنا

الصياغة في مواضع كثيرة من كتابات أدونيس النظرية حول الشعر وقصيدة الشعر، وكذلك في مقدمة أنسى الحاج، أو بيانه النظرى لمجموعته الشعرية (لن) التى مثلت، حسب أدونيس، وقوفاً مع اللحظة الحرجة والحاسمة<sup>(٣٧)</sup>.

تسأل أنسى الحاج فى مقدمة (لن) عن المأزقة التى تولدها تسمية قصيدة الشعر بافتراض أن الشعر والنثر تفهضان قائلاً:

هل يمكن أن يخرج من الشعر قصيدة؟ (...)  
طبيعة الشعر مرسلّة، وأهدافه إختيارية أو برهانية. إنه ذو هدف زمنى، وطبيعة القصيدة شئ ضد.  
القصيدة عالم مغلق، مكثف بنفسه، ذو وحدة كلية التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة. الشعر سرد، والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد فى جميع وسائل التعبير. الشعر يتوجه إلى شئ يخاطب، وكل سلاح خطابى قابل له. الشعر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح، والدوران، والاجتهاد الواحى - بمعناه العريض - ويلجأ إلى كل وسيلة فى الكتابة للإقناع. الشعر يترك هذه المشاغل، الوعظ والإخبار والحجة والبرهان، ليسبق<sup>(٣٨)</sup>.

بهذا التصور الرئوى لـ «قصيدة الشعر» يحدد أنسى الحاج الأسس التى يميز قصيدة الشعر عن النثر المكتوب لغايات الإقناع والبرهان والإخبار، عاملاً على تقديم تمييز يصلح للتفريق بين الأنواع الشعرية والأنواع النثرية بامامة، دون أن يشير إلى الأساس الفئوى للتمييز بين النثر والشعر. لكنه يتساءل فى موضع آخر من مقدمته:

هل من الممقول أن تبنى على النثر قصيدة ولاستعمل أدوات النثر؟ الجواب أن قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف. ولكن، كما تقول سوزان برنار شرط أن ترفع منها وجعلها «تعمل» فى مجموع ولغايات شعرية ليس إلا، وهنا يعنى أن السرد والوصف يفقدان فى قصيدة النثر غايتيهما الزمنية. (ص: ١٥).

حسب الناقدة الفرنسية «بيجيدان تيلانى الاستطراد فى الوعظ الخلقى (...) كما عليها أن تتلانى التفصيلات التفسيرية. ويمكن رد فكرة «كلية التأثير» التى تضيفها برنار فى موضع آخر من كتابها، إلى إدجار كّن بوالذى طالب فى كلامه عن الشعر والقصة القصيرة بوحدة الانطباع وكلية التأثير قائلاً إنه «لا وجود للقصيدة الطويلة، والمقصود بالقصيدة الطويلة هو تناقض حاد فى المصطلحات». أما الكثافة، التى طالبت بها برنار شاعر قصيدة الشعر، فإنها تعنى الإيجاز والقدرة على الإشعاع ولانهائية الإحتمالات (ص: ١٥١).

لكن هذه الشروط التى توردها برنار معياراً للقصائد الشعر تظل شروطاً غامضة شديدة النسبية لا تمتلك صرامة للمايير الشكلية الكلاسيكية التى تربط مفهوم الشعر بالوزن والإيقاع الموسيقى. ويمكن لبعض الأنواع الأدبية الأخرى أن تشارك قصيدة الشعر فى شروط الوحدة العضوية والإيجاز واللازمية (القصة القصيرة التى تقترب فى بعض نماذجها من الشعر). ولعل نسبة الشروط التى وضعتها برنار على التى تدفعها إلى الحديث عن الإرادة الفوضوية الكامنة فى أصل قصيدة الشعر مما يفسر «تعدد أشكالها» وفسر «الصعوبة التى يواجهها المرء فى تخليدها» ومعالجتها (ص: ١٧). لمة قوتان متماكستان تشدان قصيدة الشعر: «ميل إلى الانظام، إلى الكمال الشكلى، وميل إلى الحرية والتشوش الفوضوى أيضاً» (ص: ٧٩). وتوضيحاً للمفارقة الجوهرية الأصغر تقول برنار إن:

الشروط العضوية لقصيدة الشعر مضاعفة: فهى الشكل الشعرى لفوضوية محورة فى صراع مع القيود الشكلية - وكذلك نتيجة لإرادة تنظيم فنى يسمح لها أن تتخذ شكلاً وتصبح كائناً موضوعاً فنياً (٢٧٩).

تملنا سوزان برنار من ثم بالمهاد النظرى الذى استندت إليه قصيدة النثر الأوروبية والأمريكية، وهى أيضاً تملنا بالفكر النظرى الذى ارتكز إليه شاعر قصيدة الشعر العربية فى نهاية الخمسينيات والستينيات. ونحن نعثر فى نظريات أدونيس وأنسى الحاج فى مجلة «شعر» على أفكار سوزان برنار معادة

ما نكتبه شعرا. والصورة من أهم العناصر في هذا المقاييس، فلأنما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة (ص: ١١٢ — ١١٣).

لكن أدونيس، ورغم الأسس الاستعمالية للغة الذي يستند إليه للتمييز بين الشعر والنثر، يمود بين حين وآخر لتقديم تصورات رؤية حول قصيدة النثر! فهو يقول إن:

في قصيدة النثر (...) موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة - وهو إيقاع يتجدد كل لحظة (ص: ١١٦).

ويرجع هذا التردد بين تقديم تفسير لغوي لمفهوم الشعر، يستند إلى الدلالة والصورة وتقديم تأويلات رؤية الطابع، إلى الصراع الذي خاضته قصيدة النثر على صفحات مجلة «شعر» والمجاهة المعقدة التي دخلها هذا الشكل الشعري الجديد.

إن تردد المنظرين لقصيدة النثر في نسبتها إلى الجذر الأوروبي - الأمريكي وطرح تأويلات خاصة بوجود هذا النوع في الكتابة العربية، قد جعل أدونيس يقر بالجذر الأوروبي - الأمريكي ويشير في الوقت نفسه إلى التراث الصوفي العربي بوصفه منبعاً للاستلهام مستطيع قصيدة النثر العربية أن تجد فيه سندا ومجالاً للتصرف والاقتناء والاغتراف من هذه التجربة شديدة الغنى. ومن هنا، يقر أدونيس أن قصيدة النثر هي «نتيجة لتطور تعبيرى في الكتابة الأدبية الأمريكية - الأوروبية»<sup>(١)</sup>. لكن ذلك لا يعني أن هذه القصيدة بلا جذر عربي، ففي التراث الصوفي يجد الشاعر العربي «أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التصوير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي، جوهرها، شعرية وإن كانت غير موزونة»<sup>(٢)</sup>. ويستند أدونيس، على عكس أنسى الحاج، إلى النظرية الشعرية العربية بمجاهة جبهة معارضة قصيدة النثر. ومن ثم يمكن عده أول من حاولوا التأسيس لمشروعية قصيدة النثر. إنه يرى أن تحديد شعرية الشعر بالوزن/القافية أخذ

إن تنظير أنسى الحاج لقصيدة النثر يظل رؤية الطابع قائما على جسد الميزات التي تفرق هذا الشكل الشعري عن غيره. وهو يقول: «في كل قصيدة نثر تلتقي دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي» (ص: ١٧)، ومن «الجمع بين الفوضوية لجهة، والتنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين التقيذين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة» (ص: ٢٠). لكن ما هذه اللغة الفوضوية الهدامة، وأية قوة تنظيم هندسي يقصد، وعلى أي أساس يقيم الشاعر تصورات؟

من الواضح، عبر مقابلة الأفكار الواردة في مقسمة (لن) بالأفكار الواردة في كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بولدر إلى أمانا)، أن أنسى يترجم عبارات الناقدة الفرنسية أو يعيد صياغتها للتعبير عن رؤيته لمفهوم قصيدة النثر. لا جديد في كلام أنسى الحاج عن الأسس النظرية لمفهوم قصيدة النثر سوى الشحنة الحماسية والرغبة في الهدم وإعادة بناء مفهوم الشعر والقصيدة في نظرية الأنواع الأدبية العربية. وعليها أن نشير هنا إلى أن حماسة أنسى ورغبته العارمة في كتابة قصيدة جديدة لامتوافق مع متجوه الشعرى. إنه يكتب قصائد متحدة تخلص من الإيقاع الوزني، وتخرب قواعد اللغة وتطمع الفصحى بالعامية، وتستهلك المواضع الأخلاقية السائدة، ولكنها سواء في (لن) أو في (الرأس المقطوع) لم تستطع أن تتجاوز نصا شعريا كبيرا كما فعل أدونيس مثلا. وما بعد إنجازا في شعر أنسى الحاج تحقق بعد ذلك بسنوات في مجموعته الشعرية ثنائية: (الرسولة بشعرها الطويل حتى النايين) و(ماذا فعلت بالذهب، ماذا صنعت بالوردة) اللتين ترجمان صدى «نشيد الأنشادة واللغة الإنجيلية بمادة».

من رؤية أنسى الحديثة نفسها ينطلق أدونيس. وهو في (مقدمة للشعر العربي) ينفي شرط الوزن عن القصيدة عادا لئلا نغفلها غارحيا سطحية<sup>(٣)</sup>، قائلا إن:

طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر. فحيث نحد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقاتها خصائص الإثارة والمفاجأة والهدسة، يكون



والعناصر الجمالية - كتناج محمد الماغوط وأدونيس - بنحو أسهل مما منح للأعمال التي تفضل «تقنية الصلعة والتأثير» على الجمالية الشعرية، كما هي الحال في أعمال توفيق صابغ وجسرا لإبراهيم جيسرا وأنسى الحاج وإبراهيم شكر الله وحى يوسف الخال<sup>(٨)</sup>.

وهو لا يغفل عن تقديم إشارة كبيرة الأهمية إلى طويحة تشكيل قصيدة النثر لدى محمد الماغوط. فقد دلت تجربة الماغوط لأعضاء التجمع أن الامتيازات التي عاينها في تناجات الشعراء الغربيين:

قابلة للتحقق على يد الشاعر العربي، إذا توصل هذا الشاعر إلى التعرض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فن الشعر. من هنا نبع هذا التصرد الحاسم على التصريف الكلاسيكي الذي يرى في الوزن والقافية شرطين لاغنى عنهما في الشعر، وكما لو كانا العنصرين الأساسيين اللذين يميزانه عن النثر (ص: ٩٣).

بناء على التصور السابق، يحاول خير بك أن يحل قصيدة للماغوط تحليلاً إيقاعياً مكتشفاً فيها «كتلاً إيقاعية متناسبة بدرجة أو أخرى، حسب تعبيره. وهو يعتقد أن الشاعر يفكر بزيادة راعية في إعطاء نصه مسحة موسيقية منتظمة (ص: ٢٩٧ - ٢٩٨). كما أنه يشير إلى أن إيقاعية القصيدة لا تتحقق بمحزل عن طريقة الإلقاء، بل تتحقق هذا التصور لقصيدة النثر، أو لقصيدة الماغوط على الأقل، بفهم نيري للروض العربي<sup>(٩)</sup>. ونحن نعلم أن طريقة الإلقاء تتحكم في النبر وتعطي الشعر في اللغات الثرية (استناداً إلى التشديد على مقاطع بعينها وعدم التشديد على مقاطع أخرى) انتظامه الإيقاعي.

لقد أحببت أن أورد هذه الملاحظة المهمة التي يعلق بها خير بك على شعر الماغوط بسبب محاولته غير الناجحة للإحياء بوجود إيقاع منتظم في بعض قصائد النثر العربية. لكن ذلك التصور الإشكالي يعيدنا إلى نقطة البدء الأولى.

يضطرب منذ القرن الماشر الميلادي خصوصاً في النفاخ النفدي الذي قام به أبو بكر الصولي انحصاراً للشعرية إلى تمام، وفي أراء عبد القاهر الجرجاني. فقد نشأ ميل إلى التشكيك في أن يكون الوزن والقافية مقاييساً للتصوير بين الشعر والنثر. وتقسم المعنى عند الجرجاني إلى نوعين، تخيلي وعقلي، دليل بارز. فحيث يكون النص قائماً على المعنى الثاني لا يكون شعراً، وإن جاء موزوناً مقفى (المصدر السابق، ص: ١١).

وهكذا نجد أدونيس يزاوج بين تصويين لقصيدة النثر العربية: الأول يرى أن جملتها غريب، وأنها نشأت بفعل احتكاك الشعراء الطليعيين العرب بمنجز بودلير وموسو وسان جون بيرس ولورينامون ووالث وهمسان. والثاني يحاول أن يؤسس مشروعية هذه القصيدة بالعودة إلى تقديرات نظرية الشعر العربية بأسمى تطوراتها وأكثرها تحديداً لهوية الشعر ومفهوم الشعرية في عمل حازم القرطاجني وعبد القاهر الجرجاني. ويتفق من التصور الثاني محاولة للنظر إلى النثر الصوفي العربي بوصفه شعراً يمكن قياس قصيدة النثر عليه وعندها تطوراً من تطوراته. صحيح أن العامل المخرض لنشوء قصيدة النثر العربية كان المتألفة والاحتكاك وإنجازات قصيدة النثر الأوروبية - الأمريكية، وكذلك نظرية قصيدة النثر كما طرحتها سوزان برنار، ولكن وجود منجز عربي، ألحق خطأ بحل النثر، يشجع الشاعر والناقد العربي على إعادة النظر في التراث لتوفير سند لشكل شعري يلتقي معروفاً حتماً من قبل قلاع التقليد الشعري. ويفتح أدونيس سبيلاً غنياً بالإمكانات لتحليل قصيدة النثر العربية برهله هذه القصيدة بالنثر الصوفي.

أما كمال خيربك فيشير في كتابه المميز عن حركة الحداثة العربية إلى أن قصيدة النثر قد تأخرت لأعضاء تجمع «شعر» أن يمايزوا امتيازات النثر من الوزن والقافية وهو يرى أن قصيدة النثر استطاعت،

وفعل «روح التضميم الحداثي» لحركة «شعر» - أن تبال (...) حق الإقامة في مهنة الشعراء وقد منح هذا الحق للأعمال المشحونة بالصورة

والقافية كذلك، يجعل من الصورة المكون الرئيسى فى شجرة قصيدة النثر. لكن الصور الشعرية مبشورة فى الرواية والقصيدة القصيرة والمقالة، ولربما فى السينما والمسرح، كما أن وجود الصور الشعرية فى نص بعينه لا يجعل من ذلك النص نصا شعريا، لا يحوله إلى قصيدة.

ولعل هذا الإشكال المعقد الذى تضمننا قصيدة النثر إزاءه هو الذى يجعل حاتم الصكر، فى ملاحظاته حول قصيدة النثر، يشدد على علاقة القارئ بالنص الشعرى، قائلا إن قصيدة النثر هي:

قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقى هينى القارئ لا أذنيه؛ وهى تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية. وهذا يربط مزايها كثيرة منها استعمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية بشفافية الوزن أو الصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية. لذا، فهى تستغل البياض مثلا لتوصيل الإحساس بالزمن، وعلامات الترقيم لفرض توصيل الانفعال... وهذا ما لا يمكن لنص آخر أن يستفهمه وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية<sup>(١٤)</sup>.

إن قصيدة النثر، إذن، مدخوعة باتجاه استعمار كل ما يروضها عن العناصر السماعية التى تتوفر عليها قصيدة الوزن، والاتجاه إلى تكثيف توليد الصور والاهتمام بالشكل الطباعى للقصيدة واعتماد لغة المفارقة، والاعتماد على ما تسميه سوزان برنار «جمالية الحد الأدنى»<sup>(١٥)</sup>. ولقد رأينا فى استعراضنا السابق كيف أن التخلّى عن الوزن، والإنقياع الوزنى بهامته، يخلق بلبلة فى نظرية الشعر العربية ويلجئ الباحثين فى شجرة قصيدة النثر إلى البحث عن معايير أخرى غير الوزن للوقوف على سر قصيدة النثر الغامض. وقد أشارت سوزان برنار فى كتابها المرجعى، الذى عرضنا لبعض أفكاره حول قصيدة النثر، إلى تأثير الترجمات فى نشوء قصيدة النثر الفرنسية؛ إذ أثبتت الترجمة أن نقل الشعر بلغة النثر لا يجعل القارئ يخرج الشعر المترجم من دائرة النوع الشعرى. إن ما يغمره الشعر فى

لأنه يحرف التعهيد النظرى لقصيدة النثر عن وجهته الصحيحة، إذ إن شجرة قصيدة النثر تتحقق خارج إطار الانتظام الوزنى أو الإيقاعى. وكمال غير يك نفسه يقرر فى موضع آخر من كتابه أن «الاتحاد الكبير عن للمطلق الجمالى التقليدى» (ص: ٣٦٥) قد كان فى أساس شخصية قصيدة النثر وطموحاتها.

بالمقابل، يحاول كمال أبو ديب أن يقيم تصورا نسبيا لشجرة الشعر، تصورا يقوم على التعويض عما يفتيب من عناصر الشعرية. يقول أبو ديب:

يسود فى تاريخ الشعر العربى بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزنى فى الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طغيان الانتظام الوزنى ازداد بروز الصورة الشعرية فى النصوص المتجسدة<sup>(١٦)</sup>.

وبناء على ذلك، يستنتج أبو ديب أن «نسبة ورود الصورة الشعرية فى قصيدة النثر أعلى بمرات من ورودها فى شعر التفعيلة». ولكن أبو ديب لا يقرر أن الصورة الشعرية هى العامل المحدد لشجرة قصيدة النثر، بل يجعلها عاملا أساسيا لا يقل أهمية عن الانتظام الوزنى فى قصيدة التفعيلة. ومع ذلك، فإن تحديد شجرة قصيدة النثر يندرج فى تعريف أبو ديب للشعر وشجرة الشعر فى إطار نظريته فى الفجوة - مسافة التوتر<sup>(١٧)</sup>؛ حيث يرى أن قصيدة النثر تخلق فجوة - مسافة توتر بين عناصرها المختلفة مؤسسة بذلك شعرتها<sup>(١٨)</sup>.

فى السياق نفسه، يبين صلاح فضل أن قصيدة النثر تعتمد الجمع بين الإجراءات المتناقضة؛ أى أنها تعتمد أساسا على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعرى<sup>(١٩)</sup>. وسبق لنا أن بينا وجهة نظر كمال أبو ديب حول فكرة التعويض البيئى حيث تزداد نسبة ورود الصورة الشعرية فى غياب الإيقاع الوزنى.

إن تركيز كل من كمال أبو ديب وصلاح فضل على قدرة الصورة الشعرية على تعويض غياب الإيقاع الوزنى،

الضوء الذى يتكسر مع حركة اليد، ويلف  
مع القول، ويعوم  
على اللحيى  
والذى يدور فى الصبيان، ويرتفع  
على عمود الملايس، وينتقل  
على درجات الرلوف  
كانه يدنو زوايا البيت  
بلازلا للآنية جلسته المطبخية  
للإطار الفضى سهوه المعدنى  
للمسوح الملطعة عظام قصة

إنه يدخل من ثقب القبة القديمة  
يدون أن يزيح اللال الرمادي  
ويدخل إلى للخدع  
فى هيئة النوم.

يذكرنا توزيع الأسطر الشعرية السابقة بما أشار إليه  
حاتم الصكر من اعتقاد قصيدة النثر على توزيع أسطرها  
واستثمارها البياض على الصفحة لتوصيل الإحساس بالزمن،  
أو الحركة. إن عباس يعضون يوزع الكلام فى قصيدته بحيث  
يستطيع القارئ متابعة حركة الضوء فى المكان. الضوء يدور  
فى المكان كنول، كإبرة تخط الموجودات إلى بعضها بعضا،  
ويعطى للموجودات شكلها إذ يسلط نوره عليها. إن حضور  
الضوء متكرر، أبدي، وحركته تخترق كل شئ وتفضح  
الكوامن. ولللمش فى صورة الضوء هو ربطه بالإبرة، والمخلز،  
تصيرا من قبل الرفو أو الخياطة أو وصل الأشياء ببعضها. ثمة  
فى هذه الاستعارة البعيدة بعبان دلاليان: الضوء الذى يشبه  
الخط للتكرار (كغزوة فى ثوب، يرفو زوايا البيت)، وهى  
صورة تدل على الاستمرار والتواصل، والضوء الذى يخترق  
ويفضح ويبر ما هو مظلم ومغيب ومتوار عن الأنظار. ويتكامل  
هذان البعدان الدلاليان فى صفة الضوء الذى يعطى للأشياء  
شكلها إذ ينيرها (بأزلا للإناء المعدنى جلسته المطبخية)،

الترجمة يلقى على عناصر أخرى تجعلنا نقرأ القصيدة  
الترجمة بوصفها شعرا. ولا يتصل ذلك بمعرفتنا أن النص  
المترجم كان موزونا فى الأصل، أو بمفهوم القصد والنية  
كذلك، بل إنه يعود إلى ما يظل متوفرا فى القصيدة من  
عناصر لم تفسرها فى الترجمة. وما ينطبق على قصيدة النثر  
الفرنسية ينطبق على قصيدة النثر العربية التى أشارنا من قبل  
إلى أن الترجمة كانت أساس ظهورها فى الشعر العربى، إذ  
بتأثير الترجمات، وكذلك هجر الاحتكاك المباشر بقصائد النثر  
الأوروبية والأمريكية، ومن خلال الاطلاع على أطروحة  
سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى لياتنا)، اكتسبت  
قصيدة النثر العربية شكلها.

ثمة عناصر تجعل القارئ يحيز شعرية قصيدة النثر بعيدا  
عن الوزن ولهجاته. وإذا كان العديد من القراء العرب  
لا يستطيعون أن يفهموا جسورا من الفهم مع هذا الشكل  
الجديد من أشكال الكتابة الشعرية العربية، فإن ذلك يعود إلى  
رسوخ الثقافة التقليدية ونقل الموروث الشعرى. وسوف تبين  
فى قراءتنا بعض النماذج التى أنتجها بعض شعراء السبعينيات  
والمعدين اللاحقين كيف تؤسس قصيدة النثر شعرتها.

- ٢ -

يحمل عباس يعضون فى شعره على ابتعاد صور تغلب  
عليها الغرابة، رغم أنه يستقى المادة التى تتكون منها صوره  
من الحياة اليومية والأشياء الاعتيادية، مما يجعل التواصل مع  
عالمه الشعرى صعبا على القارئ العادى الذى تربت ذاقته  
الشعرية على التعبير الواضح والصور التى يسهل عليه إنشاؤها  
إلى مراجعها الواقعية. وسنختار من شعر عباس يعضون  
ما يسهل علينا تأويله والوقوف على دلالته. فى قصيدة  
«الضوء»<sup>(١٦)</sup> اشتغال على صورة الضوء الذى يرفو الكون،  
يخطفه ويفضح فى الوقت نفسه، كوامنه:

الضوء الذى تكرر آلاف المرات

كغزوة فى ثوب

والذى ينير داخل الأذن والعمرات

كما ينير عيين النساء .

هنا يوظف لغايات شعرية، حيث يولد التناقض بين الحائنين الموصوفتين للرجل المادى عنصر المفارقة الذى تقوم عليه شعرية النص. ونحن نلاحظ فى الكثير من نماذج قصيدة النثر أن شريحتها تستند بصورة أساسية إلى المفارقة إلى إدراكنا ما يجهله المتكلم فى قصيدة سركون بولص «مخولات نخب الرجل المادى».

فى قصيدة قصيرة أخرى من المجموعة نفسها «ضياء» (ص: ٨٢) تكمن شعرية النص فى كثافة الصور الشعرية والاستعارات، فى الإيجاز الشديد، فى التعبير عن فكرة الماضى المفقول، المقتضى وراء الحجب، والإشارة فى الوقت نفسه إلى قدرة الراوى فى القصيدة على إدراك ما يخفيه الماضى عنه وراء تلك الحجب:

تخفى ضيالك عنى

وراء ستائر لاتحصى أيها الماضى

لكننى أعرف أين لفتت للؤلؤة وكيف بنيت من حولها  
المدينة.

إن القصيدة السابقة تعد مثالا شاملا لما يسمى قصيدة التوقيعات، القصيدة شديدة القصر التى تقول بكلماتها القليلة الكثير، وتفصح فى سطورها، التى لاتتجاوز فى عددها أصابع اليد الواحدة، عن رؤية شديدة الكثافة للوجود والشجرة. ويقترب هذا الشكل من أشكال الكتابة الشعرية من الهياكل اليبابتي الذى يتألف من ثلاثة سطور شعرية تمير عن فكرة واحدة أو حالة شعورية محددة، أو أنها تورد صورة وحيدة مفردة. وهو شكل يناسب قصيدة النثر بسبب كثافته وإيجازه ووحدة الانطباع والتأثير التى يولدها.

ويمكن العثور على مثال آخر يستفيد من هذا الشكل فى شعر سيف الرحبي، فى قصيدة بعنوان «شبه» (١٨) حيث يختم الشاعر السطور الشعرية الأربعة بضربة مفاجئة تترك انطباعا حادا غير متوقع لدى القارئ. وهى كما يتضح من سطورها الآخرين تشير إلى مرجعيتها إلى قصة أمل الكهف للدلالة على العيش فى قرون سائلة وعدم الانتماء إلى القرن العشرين:

وهيبتها إذ يحوم فوقها. إن صورة الضوء فى هذه القصيدة لا تستفيد رغم كثافة التعبير والإيجاز ووحدة الانطباع والتأثير التى تقع عليها. ولا يقلل من عمق هذه الصورة غموضها والظلال الدلالية التى تولدها، ولا منقها. إن الشاعر يتأمل البعد الوجودى للضوء الذى يحوم فوق الكائنات ويصنع للملابس حكاية ويضع ما يخفى مبقيا على الظلال الرمادية التى تلقى بثقلها على الأشياء. ويمكن للقارئ أن يوسع هذه الأبعاد الدلالية ويلقى المزهة من «الضوء» عليها فى إشارة دالة على الأعمى الذى لا تستفيد لئلا هذه الصورة، وعلى الفوضى الدلالي لملاقاتها الداخلية. وفى الحفر على هذه العلاقات يستطيع القارئ أن يترك العمق البينوى لقصيدة النثر فى بعض نماذجها الفنية الناضجة.

إن الصورة، كما لاحظنا، هى المكون الرئيسى لشعرية القصيدة. لكن الشاعر لا يكفى بتوسيع الأبعاد الدلالية للصورة وتعميقها وخلق امتدادات لها فى ما يتولد من صور وظلال للصور، بل إنه يستعمل توزيع الأسطر على يضاى الصفحة فى تقنية إضافية تعمق دلالة القصيدة وتجمل القارئ بتواصل مع القصيدة ككيان نابض يراه بالعين مثلما يدرسه بالفكر.

سأنتقل الآن إلى نموذج آخر من نماذج قصيدة النثر العربية الجديدة أعنتاره من مجموعة سركون بولص الأخيرة (مخولات الرجل المادى) (١٧) يعتمد المفارقة لإظهار التناقض والتشديد على حالة الانفصام التى يعيشها المتكلم فى القصيدة:

أنا فى النهار رجل عادى

يؤدى واجباته العادية دون أن يشكى

كأى خروف فى القطيع، لكننى فى الليل

تسُرُّ يعتلى الهضبة

وفريستى ترتاح تحت مخالبى

يصنع سركون بولص من الكلام التقديرى، من الوصف البارد لحياة رجل يشبه نفسه بأنه خروف فى القطيع، قصيدة. لكن القصيدة لاتكتمل إلا فى المفارقة. إن الوصف

لم تعد تشبه هذا البحر

ولا هذه الأرض

بينو أن قرونا مرت بزواحفها

ونحن نيام .

يكتب صلاح فائق بالطريقة نفسها مقاطع شديدة القصير تتنظم في نص طويل يضع له عنوانا عاما يفسر بؤرة انبثاق النص، أو الحالة العامة التي حرصت الشاعر على الكتابة. ونحن نمثر على هذا النمط من أنماط قصيدة النثر في معظم مجموعات الشعرية. من نص بعنوان «ومضات» (١٩)، أمثل بالمقطع التالي:

لسبب واحد أكتب:

أن أدوي لحياي نائي

أساطير هذا الكوكب المنس. (ص: ٢٧)

تمثل السطور الثلاثة السابقة بناء قصيدة الهايكو بصورة نموذجية، بغض النظر عن كون الشاعر قصد إلى ذلك أم لم يقصد. فالهم في هذا السياق هو أن السطور الثلاثة تنقل تجربة شعرية محددة وتمهر بأقل الكلمات عن هذه التجربة الشعرية لكاتب يالس من هذا العالم الأرضي الملبس. ويضفي الغموض الدلالي لهذه السطور الشعرية شحنة دافقة من الإيحاءات والظلال التي توسع بؤرة النص وتعمق أهماده ومعانيه.

وفي نص آخر بعنوان «لألى» توفر السطور الأربعة التالية صورة التقطتها عين كاميرا:

في الأعلى صقر حائر

فارقاً جناحيه يحدق في الوديان

لاشجرة ، لا بيت ، لا قرية ، لا شيء

سوى ظل واسع لجناحين يتحركان.

(ص: ٧١).

هذه الصورة الثابتة، رغم الكلام على جناحين يتحركان، ذات ظلال دلالية شديدة الإيحاء. إنها تعبير عن الوحدة في

الأعلى، عن التجربة العيشية التي يكابدها الإنسان (الكاتب؟ الشاعر؟ الفنان؟)، وعن الشعور بالضياع والحرارة في صحراء العيش للمقفرة. إن الصورة التي ترسمها السطور الأربعة تعبير شديد الدلالة على تمكن عدد من شعراء قصيدة النثر من تحقيق أكبر قدر من الكثافة والاختزال في شعرهم، والتخلي عن ترهل بنية القصيدة وتوليد الصور المجانية للتغطية على فقر الرؤية ونضوب الخيال وانقراض القدرة على تنظيم القصيدة وإعطائها شكلاً متماسكاً.

هناك نموذج آخر من نماذج الاعتماد على المفارقة، حيث يقود الشاعر القارئ إلى مفارقة الموقف معصوب العينين لتسطع في الضربة النهائية للقصيدة حقيقة المشهد المفارقة لما أوحى به السطور الشعرية السابقة على السطر المختام للقصيدة. ويمكن لنا أن نمثل على ذلك بقصيدة «الحائكة» (٢٠)، لنورى الجراح التي تصور من زاوية نظر المتكلم في القصيدة مشهد الصاعدين والتازلين إلى الحائلة بينما يظل المتكلم ملازماً مقعده منتظراً نفاذ الضوء من كوة تنفتح في ما تحوكة الحائكة العمياء:

الجميع ينزل ويذهب

ينزل ويذهب.

حتى الذين صعدوا

نزّلوا وذهبوا

إلا أنا

لا أنزل ولا أذهب

لا أصدق ولا أنزل

باق

على المقعد

بأطراف تكسرت من الرجوحة

أتأمل الحائكة العمياء

مستقرّة

إلى أن ينفذ النور من جدار حياكتها.

لا نامة .

البنفسج لاذ بالجدار ،

والقيم يوغل خلف الزجاج ، في الزقة الغامضة .

فجأة ..

وقع خفيش ناعم في المر

فجأة ..

عميقا عارما

يملأ الغرفة

غيباها .

إن هذا النوع من القصائد يستند في شعرته على المفارقة ولكنه يعمل على تمهيق المفارقة من خلال التشديد على حسية المشهد، وإيهام القارئ بواقعية ما يصفه، لكي تكون لحظة سطوع المفارقة شديدة الوقع على القارئ. من غير هذه التقنيات يمكن أن تسقط قصيدة النثر في الرتبة والتشبه، وتفقد تماسكها ووحدةها الداخلية وقوة الانطباع الذي يراود منها أن تخلطه في نفس القارئ. وقد استطاع شعراء قصيدة النثر في العقدتين الأخيرتين أن يخلصوا قصيدتهم من الدهنية البارزة التي كانت تسيطر في قصائد توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأبسى الحاج، وذلك من خلال تمكنهم من استعمال أسلوب «تقنية الصدمة والتأثير» دون لفت انتباه القارئ إلى البعد الذهني لهذه التقنية.

ثمة تنوعات أخرى في إطار قصيدة النثر. إن استخدام المادة اليومية وتفصيل العيش يأخذ منحى فانتازيا أحيانا، كابوسيا أحيانا أخرى. ونحن نذكر في شعر أمجد ناصر على قصائد تجمل المادة اليومية بالخراب والفتانازي. في قصيدة «قمصان»<sup>(٢٧)</sup> يمدو المشهد الشعري كأنه تأملات حول القمصان، تداعيات حول القمصان ووظائفها، لكن الحديث عن القمصان يبدو في النهاية مجرد وسيلة للتمييز عن خسارات الكائن وهزائمه، وسيلة لتفريق الإحباطات وتعاينات الليل التي تسفر عن وجهها في الصباحات الطالعة على الخاسرين:

تتوفر القصيدة السابقة على صورتين متقابلتين: صورة الراكب الذي يلازم مقدمه في الحافلة، يصعد الصاعدون وينزل النازلون وهو باق لا يتحرك من مكانه، وصورة الحائكة العمياء التي ينتظر الراكب أن ينفذ النور من خلال ماشوكه. وتمكس صورتان أبدية الانتظار وعيشته في تمهيد مستحيل عن وصول جمود الذي لا يصل. إن نوري الجراح يكتب قصيدة تعتمد تفاصيل الحياة اليومية ولكنه يبنى من هذه التفاصيل صيغة الحلم أو الكابوس في زمن الانتظار الطويل وثيس الأطراف على سلاسل الحافلات التي تروح وتجي وتروح وتجي في المدن الغريبة.

كل التجارب في هذا العالم يمكن التمييز عنها في قصيدة النثر، وكل أنواع الصور معروضة في قصائد النثر الجديدة: من الصور السيرية شديدة الغموض، كما رأينا في عمل صلاح فائق، إلى الاستعارات الحسية الكثيرة التي يسهل على القارئ تعرف مرجعياتها الواقعية وتأويلها. في قصيدة «فجأة، عميقا عارما»<sup>(٢٨)</sup>، يقوم وليد خازندار بوصف المنظر الداخلي لغرفة وموجوداتها: الكرسي والكنزة المفرودة لتجلب على رخام النافذة، ونبات البنفسج المحتضى بالجدار، والغيم الهادي من خلال زجاج النافذة. كل شيء يوحى بنهب المرأة من غرفتها، ولكن سطوع القصيدة الأخيرة تصور فجأة حضور المرأة في المر وغيباها العميق العارم الذي يرن وقعة داخل الأنا التي تقوم بوصف المشهد:

غرفتها الفارغة:

كرسي أسود جلد إلى اليمين

كرسي أسود جلد إلى اليسار

كنزة سوداء خضراء

ملولة

مستهامة

على رخام النافذة .

لاشيء: غرفتها الفارغة .

لاربح

وتصير يداي جناحين لحميمين

وأخرج من النافذة

وطواطا ضخما يحلق فوق البيوت

فوق السيل

فوق النهر المحروق

ألوك خلاص مواليد العمة والخوف

أطلق الشعمة

وانكش الكابوس

صارخا في هذا الليل

طيرا بلا ريش ولا منقار .

إن القصيدة السابقة مثال واضح على قصائد تعتمد الغريب والقاتزى للتعبير عن الكابوس. وذكرها محمد، على عكس أمجد ناصر، يمسح الكائنات، يحول الكائن الإنساني إلى وطواط. إن مراحل التحول، أو المسح، تندرج من التحاق المتكلم بالكائنات الأرضية الزاحفة إلى طيور الظلام تميرا عن انفجار المكبوت والصورة الشيطانية للكائن. ونحن نعثر في القصيدة على ما يحيط اللثام عن هذا البعد الشيطاني في عملية المسح (ألوك خلاص مواليد العمة والخوف). وشعيرة القصيدة تركز بشكل أساسي إلى هذا البعد الخفي في عالمها الداخلي، إلى صور التحول وكشافة الصور الممبرة عن هذا التحول، إلى الإدعاش والغربة، إلى الضربة النهائية في نص يجسد قمة الأس والمجز عن مدافعة التحول إلى مسخ بطوف في الظلام فوق البيوت والأنهار المحروقة ولوك لحم العمة.

- ٣ -

من النماذج السابقة لقصيدة النثر، تلك التي عرضنا لها بالتحليل والإشارة، تبين كيف أن بالإمكان التحقق من شعيرة قصيدة نثر الجديدة استنادا إلى بعض المعايير التي لخصناها في هذه المقالة. إن معايير الإيجاز والجانبة واللازمية والكثافة والوحدة توفر أدوات تمكننا من مقارنة قصائد النثر. لكن تلك المعايير لا تكفي وحدها لفهم كيفية بناء قصيدة

في كل صباح

ننهض من أحلامنا الممتالة

وعلى أفواها أحماض الليالي،

وثمة في الشفتين

رغبات مهزومة ، وآخر الكلام .

نهرع إلى الإدراج والمشاجب،

وبحركات ملولة

نبعث الثياب اليابسة

بحثا عن قميص مناسب .

إن الشاعر يعمل في السطور الأخيرة للقصيدة على إدخال المشهد الشعري في بؤرة الغريب والقاتزى في عملية تحويل للطبيعة وتبادل لوظائف اللابس والملبوس، بمعنى أئسة الأشياء الجامدة لخلق إحساس من الألفة للمفتقدة في الحياة اليومية التي ترد الإشارة إليها من خلال القمصان..

في الليل تهيم القمصان

على وجوهها ، بحثا عن المناكب

والأزهار المتساقطة

سأعتمد هذه الإشارات إلى نماذج من قصائد النثر التي يكتبها جيل السبعينيات والثمانينيات في الشعر العربي . بقصيدة لذكرها محمد بعنوان «الوطواط»<sup>(٢٣)</sup>، وهي تنتمي إلى نوع القصائد التي تستخدم الوصف والسرود وتوظفهما لإحداث صدمة في وعي القارئ من خلال ما يحدث في السطر الأخير من القصيدة،

بعد أن يغفو الاطفال

وترقد الزوجة

ويثبت الظلام

تنتب لي أذنا غار

لها في بحث قصير نسبياً يخل بصورتها، ويأخذنا إلى الاجتزاء واعتماد أسلوب الطمس وإشاحة البصر عن مسائل أساسية لا يمكن تفصيل الحديث حولها، بسبب السرعة والرغبة في الوصول إلى نتائج بحث يمزج بين أسلوب العرض النظري والقراءة التطبيقية التي تشغلق المكونات الفعلية والمفاهيم الأساسية في النصوص الشعرية، للبرهنة في النهاية على الحضور المميّز لمناصير الشعرية في قصيدة النثر.

النثر شعريتها، والحل في رأيي يكمن في استخلاص معالم الشعرية التي تتوفر عليها القصائد من قراءتها وتعرف رؤيتها للعالم والواقع على طريقة بنائها مؤانها.

وفي نهاية هذه المقالة، أريد أن أشير إلى أن اختياري لقصائد قصيرة لتحليلها لا يعني أنها هي النموذج الوحيد الشائع في قصيدة النثر العربية. ثمة عدد كبير من النصوص الثلاثة التي تعتمد النمو والفكر كالباع والامتداد، ولكن التعرض

## الهوامش:

- (١٠) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ٩١.
- (١١) يعرف أبو ديب مفهوم الشعرية - مسافة التوتر بأنه «القضاء الذي ينشأ من إجماع مكونات الوجود، أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى مايسميه ياكوبسون «نظام الترميز» في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي: ١- علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف المادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة، لكنها ٢- علاقات تنمطك خصبة للاجتماع أو اللابديهية، أي أن العلاقات هي تخديلا لا متجانسة لكنها في السيل الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس». للمصدر السابق، ص: ٢١.
- (١٢) انظر تحليل أبو ديب قصيدة أدونيس «غارس الكلمات الغريبة»، المصدر السابق، ص: ١١٦ - ١٢٢.
- (١٣) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص: ٢١٩.
- (١٤) حسام المسكر، ما يتزوده الصفة، المقترحات السالية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ١٩٩٣، ص: ٩٣.
- (١٥) تقيي سوزان يرار عن «جمالية الحد الأدنى» إنها سوف تكون القاعدة في قصيدة النثر وفي قصيدة الشعر. وسوف يبعد الشعراء تركيب عالم غريب مختلف مدغم فيه بالقرية كما لو كانا مسافرين على كوكب آخر باستخدام المواد الاعتيادية جدا والمخاطبات اليومية وكلمات الأيام العادية والأشياء المألوفة. على الشعر ألا يتدقق من جمال التعبير قدر تدققه من صيغة التورية. قصيدة النثر... ص: ٢١٨ - ٢١٩.
- نصفي: القلمة السابقة، الشدة التفل في رأيي، منظم مايكيب الآن من قصائد تثر في العربية. فقرة الشاعر هي التي تعني الوحدة على مايكيب من شعر، وليس الوزن أو الإيقاع اللطاعي الذي حاول بعض النقاد أن يستكشفوه في قصيدة النثر. إن التفرع الهائل في عالم قصيدة النثر يجعل

- (١٦) يهتم للنموذج الرئيسي لشعر هذه المرحلة في قصائد النثر التي كتبها محمد الماغوط وأدونيس.
- (١٧) سوزان يرار، قصيدة النثر، من يوليو إلى أيار، ترجمة: زهير مجيد مفلس، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣، ص: ١٦.
- (١٨) «أن تعلمه نصريح، في مجسمهك صراخ يفتح باب الرعب، «يسرطن» الماتية. صبح أن الصراع كلما يكون وسيلة الشعر، لكنه في هذه اللحظة من تاريخها، قدر نلبي يحكمنا. ومن يوقد أيام المخرين قد لا يكتبه الصراع وخده.
- هكذا تقرنا مجموعتك الشعرية من الوقوف، وجهها لوجه، مع اللحظة الحرجة أو تل الحاسمة، في تاريخنا الشعرى. وبهذه المجموعة، إذن، يرداد اجتماعا صوب ما يجب أن نتجه إليه، في الشعر والفكر؟ من رسالة إلى أنس الحاج تليقا على صدور ديوانه لن انظر، أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨، ص: ٢٢٦.
- (٤) أنس الحاج، مقدمة ديوانه لسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص: ٩.
- (٥) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣، ص: ١١٢.
- (٦) أدونيس، لقاعة لفيهايات القرن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص: ٣١٦.
- (٧) أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص: ٧٦.
- (٨) كمال خير بك، حركة الحيلة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للإلهامات والبني الأدبية، المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص: ٣٥٥.
- (٩) لايشهد كمال بك على تربة الشعر العربي حيث إن الأسس المروضة لإيقاع البيت في القصيدة العربية شيء مؤكد لديه. ولذلك، فهو يستنتج أن دور الشعر موسيقى غالبا ويقتصر على التثنية.
- انظر تحليله بعض الأبيات من الشعر العربي ص: ٤٠٩ - ٤٢٨، وكذلك ملاحظته ص: ٣٣١ في حركة الحيلة.



- اكتشافات قنوتين الفاضلة لكل قصيدة عملا إنشائية لأن لكل قصيدة شكلها وانظماها الداخلي.
- (١٦) عباس بيضون، الوقت بهجرات كبيرة، دار القاري، بيروت، ١٩٨٢، ص: ١٣.
- (١٧) سركون بولص، حامل القافوس في ليل اللطاف، منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٦، ص: ٦٧.
- (١٨) سيف الرحبي، جيبالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص: ٢٢.
- (١٩) صلاح فائق، أحوام، منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٣، ص: ١٦.
- (٢٠) نوري الجراح، مجازة الصوت ورجل تلحاري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٥، ص: ٢٣.
- (٢١) وليد خازندار، الفصائل مغناخلة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٦، ص: ٤١.
- (٢٢) أسعد نصر، أرو المعابر، مختارات شعرية، دار خريقات، القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٥١.
- (٢٣) زكريا محمد، الجلود، جعناز أسكندار، دار السراة، لندن، ١٩٩٤، ص: ٤٨.



# التجريب فى القصيدة المعاصرة

أشكال التعبير عن دلالات التشظى والغياب  
فى القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها

وليد منير\*

يلقى كل ذلك بظله الثقيل على أنماط العلاقات الإنسانية حد أن تشوه علاقة الأنا بذاتها، فضلاً عن تشوه علاقاتها بالآخر. هنا، لا يصبح «الآخر» فقط هم الجحيم كما يقول «سارتر»، بل تصبح الأنا كذلك جميعاً فى عالم يمثل الجحيم لحمته وسداه.

يمر الفكر المعاصر عن هذا الجحيم عبر احتفاله المتواصل بمفاهيم «الاغتراب» و«الجنون» و«السلطة» و«البهت» و«التمرد» و«التفكيك» و«التناقض» وتأكيد لها.

يمر الفن والأدب فى تياراتهما الحديثة عن هذه المفاهيم أيضاً بأساليبها الخاصة.

والرغم من أن صناعة الجحيم قد بدأت ولدت وتبلورت على صعيدى الأسباب والنتائج فى الغرب الرأسمالى، وشهدت ذروتها فى انفراد النظام العالمى الجديد بالهيمنة، فإن مشهد الجحيم بتفصيلاته المتزايدة قد امتد واتسع فى واقع المجتمعات غير الغربية على نحو أكثر تشويشاً

يلد التشظى والغياب جزءاً لا يتجزأ من نسج العالم المعاصر، ومن صميم تكوينه، فحاضر الوجود الإنسانى يتسم بكونه حاضراً مبشراً، ممزق الأوصال، مشحوناً بالتناقضات الصارخة التى تلزم لإقاعه تدميراً، وتجعل من صورته انعكاساً واضحاً لمعانى العبث والاستلاب والهأس واللاجدوى؛ أى تجعل منها تعبيراً عن نزوع الغياب لا عن قوة الحضور.

والرغم من حيوية الاكتشافات العلمية المستمرة، والتطور الدائب فى نظم المعلومات والتقنية على المستويات كافة، فإن الحياة نفسها تفقد دوافع نموها واتصالها على نحو صحيح، كأن التقدم يحرق بذرة الفناء فى داخله. ولعل فقدان الضوابط القيمة التى تحكم استخدام منتجات التقدم وتوظيفها هو رجم هذه المفارقة المؤلمة، فالاحتكارات والحروب واختلالات التوزيع بأنواعها المعقدة تؤصل المفارقة وتعمق من إدراكها.

\* شاعر ونقاد مصرى.

يؤكد فروم كروننا مقبلين على كارثة، ويقرر أن جهداً جاداً لا يبدل لتلافيها، كأن الأمر كله قدر لا راد له.

هل تولد هذه الحقيقة الشعور بالخوف، بالعجز، بال فقدان، بالغياب، بالتصالح مع المدمر؟ وفي العالم الفقير كما في العالم الغني ثمة إحراك عميد للمخاطر التي تطوى عليها سياسة عدم الانساق بين الحرية والعقل، بين التراكم والتحقق الإنساني المرسوم بالأصالة، بين نمو الأنساق والأنظمة والمؤسسات وانكماش الإحساس بالأمان والسعادة، بل إن البشر في المجتمعات الإنسانية الفقيرة يدخلونهم شعور مزدوج بالقهر لأنهم ضحية التردى الداخلي والاستغلال الخارجي في آن. وهم يعيشون، بالرغم من ذلك، نتائج منظومة غريبة عنهم، قفزوا إليها عبر عملية استيراد حضاري غير منظم، في بيئة تفقد - بدءاً - مقومات استيعاب السلعة الواردة بقدر ما تفقد القدرة على مجاوزة الآثار الجانبية لها، فهي تشبه المريض الذي يتناول الدواء دون التفات إلى مقدار الجرعة الواجبة أو إلى احتياطات الاستعمال ونواهيها؛ لأنه لا يعرف خواصه الدقيقة، ويجهل تركيبه ومدى فاعليته.

تؤدي سياسة عدم الانساق إلى التشوش العام، ولؤدي التشوش العام إلى أشكال فردية من التشوش، وتعمل هذه الأشكال الفردية على انحراف الرقاع الإنسانية الصغيرة عن مسارها، وإضفاء طابع عشوائي مأساوي - تدريجياً - على كل شيء. وعن طريق الانشطار والتسلسل كما يحدث في التفجعات الفيزيائية العالية، وعن طريق ما يصحب هذا الانشطار وذلك التسلسل من تبادل مستمر للأكتيات بين النظام العام والأشكال الفردية، يتأسس اليأس وفقدان الثقة والتباس الشعور واعتماد التخاطب والشعور المعنى بالتناثر والسلب والكرهية. وربما تولد الرغبة في الانسحاب أو الرغبة في العنف. وكلتا الرغبتين تعبير - في الحقيقة - عن الغياب، سواء أكان غياب الأنا أم غياب الآخر أم كليهما معاً.

- ٤ -

يأخذ التعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة أشكالاً عدة أهمها فيما نرى: «الحذف»

واضطراباً، مما ضاعف تأثير النتائج، وحال دون مقاومتها مقاومة فعالة، وأفضى إلى فوضى القيم وتداخل الملامح بصورة فادحة.

- ٢ -

على حين يرث العالم من تاريخه القديم صبرة الاستبداد والقهر، يستعمر من عالم الغرب الحديث مظهر القيم التي أنتجتها آلة الحداثة التقنية دون ترشيد أو تحكم. وبذلك فهو يجمع كل المثلث في سلة واحدة.

تؤدي هذه الترتيلة الرديئة إلى نفى أصالة الوعي، ونفضي إلى زيف الفعل، وهكذا تضي المحصلة الأخيرة بهزيمة مطقة.

تستقبل المجتمعات الهزيمية في صورة الانهيار السياسي - الاجتماعي - الاقتصادي، ولكن الفرد يستقبلها - على مدى أبعد - في صورة الجنون وصورة التبعثر وصورة الانسحاق العيني، مما يجعل الغياب المحور الأساسي في حضور الخطاب، كما يجعل التشظي الرسالة الأم فيه، الرسالة الفاتنة التي تنفخ الروح أن تجرب نفسها بعيداً عن الواقع الذي ينافسها ببرايتها. أليس عليها أن تصنع من ذاتها أطروحة موازية لأطروحة الواقع ومختلفة عنه في آن؟ أليس عليها أن تثبت وجود الإنسان في مقابل الضرورة حتى لو كان هذا الإنسان مسكوناً بكآبة سرية أو بشغافية معتمة<sup>١٩</sup>. إنها إعادة إنتاج للمفارقة أو تمثيلها على نحو آخر، لا شأن للخارج به، باطنى وشخصى وغير قابل للمحاكمة؛ اليقين المحجور الذي انفتح على المجال دون أن يمي.

- ٣ -

يقول ليريك فروم إن المجتمع الإنساني المعاصر يقف على حافة الفناء ما لم يحدث تغيير أساسي في قيم البشر وانجذاعاتهم. بيد أن هذا التغيير لن يكون ممكناً - في رأيه - إلا - حال انترانه بتغييرات اقتصادية واجتماعية جذرية، وتتيح للقلب الإنساني فرصة التغيير، وتفتح البصيرة والشجاعة اللازمين<sup>(١)</sup>.

- ٥ -

«الحذف» هو بلاغة الغياب الأولى. وهو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة. الحذف نوع من المحو. هل نكون مفرطين في التأويل إذا قررنا أن الحذف يمثل نزوعاً طاعياً إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كي يؤكد حضور ما ليس ملموساً؟

يقول محمود درويش في «كان ما سوف يكون»:

مرت بين كليتنا عصافير وموت عائلي .

ليس هذا زمناً . عاد شتاء آخر . ماتت نساء .

الخيال في حقل بعيد . قال إن الوقت لا يخرج مني .

(أعراس)

يحللنا الشاعر عن «الانفلات»؛ عن مروق الذكرى، وعن الدفء العائلي الذي غاب بالموت، عن المصافير أو الأحلام الهاربة، وعن زمن لا تجد الأنا فيه هويتها. ويتم القفز من لحظة الذاكرة المفعمة بالأسي فجأة إلى حاضر رمادي دون تمهيد. تهلل مسافة الفراغ لإحداها عن طريق التشاغي. ويستحضر فصل سقوط الأوراق والريح والمطر ذكريات عصف الماضي بالقلب، ثم تتم قفزة أخرى أوسع وأكثر حدة حيث تلمع فانتازيا الموت من جديد على نحو غير الشجن، ويربط بين الأنوثة والتبالة والطبيعة في سياق النأي والإيهال في التباعد والتلاشي. وتأتي القفزة الأخيرة لتصف الأنا بكونها محبس الوقت وقصصه وسكنائه. لمة أشياء مفقودة بين الذاكرة والحاضر، وبين الحاضر ومشهد الموت المعجب في المكان النائي، وبين ذلك المشهد والوقت الذي يقطن جسد رجل أو روحه. هذه الأشياء المفقودة لم تضيع ولكنها ضيبت لكي يحل محلها ما لم يكن موجوداً من قبل؛ أثير الرغبة الذي يعكس الشهود في الغياب، فتصبح «أجسادنا أرواحنا» كما يقول المتصوفة، أو كشافة الزمن النفسي الداخلي الذي يختزل التلرج والتعاقب في منطق معاكس يجد تبريره في الحلم حيث تنكسر حلقات الاتصال الظاهرة في سلسلة الأحداث ليكون ما ليس في الإمكان ممكناً. ويقول سعدى يوسف في «كيف؟»:

«القلب»، «القطع»، «التشجير»، «إحلال التضاد»، «إشباع سياق النفي»، «التظليل»، «التشويه».

وترى هذه الأشكال جميعها إلى أسلبة حالة المزلة الإنسانية وتشكيلها تشكيلاً موازياً لضمونها. وتكاد أغلب هذه الأشكال أن تمثل قاسماً مشتركاً بين عدد من الفنون كفن الشعر وفن السينما وفن الرسم. إنها تصوغ شعرة الحالة في كل هذه الفنون، وتشد طاقاتها الإيحائية، وتميز التفافها حول المعنى.

وليس غريباً أن تعمل هذه الأشكال، أو بعضها، على تسويغ عالم فانتازي مفارق لاملنا المألوف، فمن طريق ذلك العالم المخارق فقط تستطيع الأنا المشظاة أو الغائبة أن تعثر على حضورها الأسطوري، وأن تكون قريبة من لا وعيها الذي يفضح سره لشدة ما يسهر عليه، كما يقول «باشلار»:

تستوف الحركة من وضع إلى آخر على تلك القدرة التي تتشبع من خلالها الفانتازيا بالرمز، وفي وسع بعض قياسات التحكم الرمزي هنا أن تتحقق ملامات الفانتازيا تمنحنا هبة القروا من الكينونة<sup>(٢)</sup>.

لن تكون الكتابة، منذ الآن، بيت العالم، بل ستكون بيت الغريب الذي يبحث عن حضوره الآخر. الكتابة بيت في فضاء الزمن، واسع باتساعه، لا تحده تضاريس المكان، أو كما يقول «أوليس» عن «الشراء»:

يصنعون

للفضاء مغاتيحه .

لم يقيموا .

نسباً أو بيوتاً

لاساطيرهم

كتبوها

مظماً تكتب الشمس تاريخها.

لا مكان ...

(كتاب القصائد الخمس تلويها المطابقات والأرائل)

- ٦ -

يسعى «القلب» إلى نوع من الإبدال أو كسر التعاقب المعروف ليهبز تفرد حدث ما، مدعش، وغريب، وخارق للمألوف. من ذلك قوله تعالى «لم دنا فتدلى» فالأصل في ذلك «تدلى فلهنا» أو قوله تعالى «فضحكت» فبشرناها بإسحاق» فالأصل في ذلك «فبشرناها بإسحاق» فضحكت» ولكن في حدث المراج أو في حدث الإغجاب بعد تمكن الهرم من الإنسان ما يشي بالإعجاز والغربة، مما دعا إلى تقديم ما وجب تأخيرها وتأخير ما وجب تقديمه لإظهار غرق العادة ومجازة الأسباب.

في سياق التعبير عن دلالات الشغلي والنياب يحمل «القلب» على تأصيل عنصر المفاجأة أو البهجة، وتبين عجايبية الحدث، واختطاف الواقع من الواقع لإعادة تشكيله بوصفه فانتازيا مفارقة لشطيق اليومي والعادي والسائد.

يقول محمود درويش،

كان ما سوف يكون

فضحتني السنبلة

ثم أهدتني السنونو

لعيون القتل

(كان ما سوف يكون/ أعراس)

لقد صار المستقبل البعيد ماضياً قريباً. تم استعجال الموت إلى حد لم يعد للوقت به طاقه على الانتظار. الفضيحة والهندي يتقاسمان الحياة، السنبلة والسنونو، الأرض والمدي. فقد المكان ضميره فمكس الزمن مساره، وتدفع من المستقبل إلى الماضي ليكتمل غياب الأنا اكتمالاً أسطورياً في الحاضر الذي يصبح فيه القتل هدبة لعيون قاتله. هذه المجانية الفادحة هي التي تؤكد مأساوية الموقف، وتكشف عن عبيته، في آن.

وإذا كان العنوان هو العلامة الأولية التي تهجس بالمعنى أو بالمدخل الذي يضيء - بدءاً - فضياء النص، فإن عنوان «كان ما سوف يكون» يضع الآتي موضع «المقلوب» منذ اللحظة الأولى. وعلى النحو نفسه يجعل محمد عفيفي

وفي الحلم

تدخل حتى الشجيرة

مثقلة بالسكاكين ...

... ..

... ..

... ..

هل قلت: إنا انتهينا؟

(الوحيد يستيقظ)

هنا يتم الحذف بطريقة أكثر إفصاحاً عن نفسها. إن ما يقع عمداً من مشهد الدخول والخروج على مسرح الحلم يباشر - بدءاً - بتأكيد بداية الغياب. فإذا كانت الفصول سكاكين غليظة ثمة ما يبرز سرد تفصيلات للبهجة. كان في وسعنا أن نتوقع من الشاعر قولاً من شأنه أن يضيء الفجوة الممتعة، وكان في وسعنا أن يقول لنا:

وفي الحلم

تدخل حتى الشجيرة

مثقلة بالسكاكين،

(تترك أغصانها جسدي)

كالشبابيك

أنزف

حتى يدثرني بعباءته الموت)

هل قلت: إنا انتهينا؟

يبعد أن الشاعر لم يقل هذا. لقد ترك لنا أن نملأ السطور الثلاثة بالمراسل الثلاث: الطعن، فالنزف، فالموت. الغياب لا يحتاج إلى تأكيده بالكلمات، ولكنه يحتاج إلى تأكيده بالصمت، يكفي أن تدخل الشجيرة القاتلة غابة الحلم ليستترك القتل يتساؤل ما كان قد نسيه: هل قلت إنا انتهينا؟

يقول عبد الوهاب البياتي في قصيدة (الغنى والقرم):

- ١ -

رأيت يلعب بالقلوب والياقوت

- ٢ -

رأيت يموت

- ٣ -

تميسه ملطخ بالتوت

وخنجر في قلبه

وخيط عنكبوت

يلتف حول نايه للمحطم الصموت

وقمر أخضر في عيونته

يفيق عيد شرفات الليل والبيوت

وهو على قارعة الطريق في سكونية يموت

إن «الانحراف» الأساسي يكمن في القطع الأول؛ أي في الربط بين اللفظتين (١)، (٢) على ما بينهما من تباعد لافت، أما اللفظة (٣) فتعد امتداداً لللفظة (٢)، ولكن اعتزال اللفظتين اختزالاً شديداً يمثل، إذا افترضنا بالقطع الذي يهض بربط التبعاعدات، عصباً درامياً متوتراً ومشدوداً، وبكس حالة من اللهاة والفجائية والدهشة. إن القطع ينطوي على «الحذف» أيضاً، ولكنه يتسم، إضافة إلى ذلك، بحدة أكبر ويخجلد أشد تنوعاً لأنه يعتمد في جوهره على العزل.

إن اللفظة هي أصغر وحدة من المحتاج كما يقول يوري لوتمان، وليس تتابع لفظتين هو مجموعهما، بل هو اندماجهما في وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى (٣).

يطلق جون كوهين على هذا النوع من الربط «ربط المجاوزة» وهو نوع يتخطى الربط عن طريق المطف، والربط عن طريق المجاوزة.

يميل «الحذف» غالباً إلى الربط عن طريق المجاوزة، ولكن «القطع» يتزع - في أعلى مستوياته - إلى الربط عن

مطر لإحدى قصائده هذا العنوان: «وجرحها يتنظف الدم» ليكون «القلب» هو العلامة الأولى في القصيدة والمداخل إلى فضاءها:

واركض فإن فلاة الروح واسعة

والموت ظلي قوافٍ، ربما انفثقت منه الجوارح

في عينيك فانهملت هذى الوجوه :

فهل هذى الدماء إلى يوم القيامة ؟

قال الراحلون : أجل ....

(وجرحها يتنظف الدم) احتفاليات الموماء المتوحشة

تنبثق الوجوه من الدم أو تنظر منه ليصبح الدم هو الأصل الذي يخفي طيه الصور. وعندما يسيل بصر - بقية - مرأة تفصح خلقة الخلائق. والوجوه، كذلك، دموع تنهل من العينين اللتين انفجرت فيهما القوافي على هيئة حيوان جميل ورشيقي ولكنه يمثل استمارة للموت. هل الموت جميل ورشيقي كالقصيدة؟ وهل القصيدة هدف للصيد أو للذبح كالغزال؟ يقول الراحلون: أجل. والراحلون هم الغائبون المنفيون بالموت أو السفر أو الصمت عن الكلام، وجوهرهم شظايا من مرايا الدم أو عقد دمع مفروط يزف مريلة القوافي إلى فلاة الروح الواسعة.

إن «القلب» مفارقة تمكس دورة الطبيعة والزمن والأشياء، لتقدم النتيجة على السبب، والمطلوب على العلة والقضية على البرهان. وهي بذلك تفترض الحقيقة المضادة دوماً بوصفها أصلاً وبداية في تاريخ تأسيس الوجود المؤزل أو الكامن.

- ٧ -

يمثل «القطع» شكلاً من أشكال الربط. ويقدر ما يكون التعاقب أو الاتصال قائماً بين لفظتين متباعتين في المنزى أو الدلالة تصبح الوحدة التركيبية أكثر تعقيداً وصعوبة. ويميز هذا الأسلوب واضعاً في فن السينما، ولكنه يتفرد في اللغة الشعرية بخلق حساسية على جانب كبير من العمق والغموض والشغافية في آن.

... ..

... ..

لكن للقرن الأول لم يعد الأول

ها نحن أولاء نغادرها

٢

ش

ن

و

ق

ى

ن

على مأمورات مدافع دبابات ...

(الوحيد يستيقظ)

تتدلى كلمة (م في ن و ق ي ن) رأسها كحبل  
للمشقة تماماً. وهي «حال» تشير إلى هؤلاء «المفعول بهم»  
العرب الآتين من الصحراء وقد بلغ منهم الجهد مبلغه؛

نحن اتيناها ظمئنا جوعاً

نخرج من ورق الرمل

ونعشى من وهج الشمس ...

للمشقة هي الحاضر المتم المستبد المهزوم في مقابل  
الماضي مرفوع الرأس، حيث كان «المفعول بهم» «فاعلين»  
رغم الشظف والسفينة والسفر الطويل المرهق؛

قططنا للعالم: من مكة حتى قصر النعمان

قططنا للعالم بالسيف

إلى أن تقا العظم بابينا ومحاجرنا ...  
وابيض.

العلاقة، إذن، بين الماضي والحاضر هي العلاقة بين  
(الحياة - الحضور - الوجود) و (الموت - الغياب - التشتت).  
إنها مفارقة سائرة موجّهة جهد القصيدة في إبرازها بأكثر

طرق المجازة لكي يحقق أقصى فاعلية وظيفية لتقنية  
«الفجوة». هم تعبر الفجوة ببساطة؟ إنها تعبر عن سقوط  
أشياء وأشياء في المابين. ونقتر ما يكون هذا المابين واسعاً  
تصبح الأشياء المستعملة أو المحنوفة أكثر عدداً. وفي التعبير  
عن دلالات الغياب تصبح الحاجة إلى «الفجوة الأعمق  
مغلوبة باطراد. الغياب ذاته فجوة شديدة النور. الغياب عزل  
جارج. والغياب، أخيراً، اختزال عرضي لتراكم الزمن  
والتفصيلات والمظاهر.

- ٨ -

«التشدير» تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة،  
وتفكيك لوحدها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات  
كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به. إنه  
تشكيل بصري موزن لمضمون التشير والتناثر والتشتت. ودراسة  
الكلمة أو العبارة أو الصورة التي يقع عليها الاختيار للتشدير  
هي منطقتا استكناه الجانب المعنى من العلاقة، ووسيلة حل  
شفرتها.

تمثل الشفرات في النص علامة. وهي - بالتحديد -  
أيقونة التدرج والتبعض والتفتت والتكثر؛ أيقونة التحلل والوحدة  
الواحدة.

تنطوى عملية «التشدير» كذلك، على ما يسمى بـ  
«التصدر» Foregrounding؛ لأن اللغة تستخدم - في هذه  
الحالة - استخداماً غير متوقع، لافتاً للنظر، وغريباً، بحيث  
تكون الكلمة أو العبارة أو الصورة المشدرة محط اهتمام  
مفاجئ بما تطله من تميز شكلي وموسمي داخل سياق  
النص<sup>(٤)</sup>.

يقول سعدى يوسف في قصيدة «الكوفة»:

ما سميناها لتكون مدينة

لم تبن بها إلا المسجد

والسور

وكوخ على ...

... ..

وعن طريق تأمل الارتباطات ، نكتشف أن «الجسد» الذي يذكر منكراً لا معرّفاً في عنوان القصيدة ، يتبدل بين النفي (لا) والتقريب (تقريباً) ، بين الاحتمال (ربما) والمستقبل الدال على الاستمرار (أبداً) . وهو ، في الوقت نفسه ، يتبدل (في) النفي والتقريب ، (في) الاحتمال والاستمرارية . الجسد يتبدل (بين) الأشياء ، و(في) الأشياء معاً . ومعنى ذلك أن أشلاءه تتناثر وتترلق ، «أترلق على منبة جرف مجهول» . كأنه يتشظى حين تمزقه المذبة مرقاً . واللغة كذلك تترلق وتتشظى بين النفي والتقريب ، بين الاحتمال والديمومة ، كما هو الجسد . الجسد لغة ، واللغة جسد ، والعلاقة بينهما هي الانزلاق والتناثر . الأنا مبعثرة في اللغة ، واللغة مبعثرة في الأنا . كأن كليهما هاوية للأخرى ، ومنبة للأخرى في آن . هذا التبلد المتبادل يمنح «الهلاك» و«النشوء» معاً . إن لغة الموت تنطوي على موت اللغة ، ولكن غياب الجسد واللغة أو تظفيهما بفعل بعضهما البعض يجعل من المسافة بين (النفي) و (التقريب) ، أو بين (الاحتمال) و(الاستمرار) مسافة موهومة؛ لأن الداخل يتناح عن الخارج ، والخارج يتناح عن الداخل . (بين) هي (في) دون أي فرق . الإيروس (الجسد) واللوجوس (اللغة) يتماهيان ويتنافران في الوقت نفسه . وهكذا يضيئ لصالح حضورهما المزدوج ، حضورهما الذي يمزقه الالتباس .

- ٩ -

إحلال الشيء في نقيضه ، والتعبير عنه به ، هو ما نعبه بـ «إحلال التضاد» . وفي قدرة هذا الإحلال أن يولد صورة شعرية ملهشة ، ولكنها مشحونة بطاقة سالبة تنفي مفهوم الشيء نفسه .

يقول محمود درويش في قصيدة «معتاليات لزمن آخر» :

كان يوماً مسرعاً . والغد ماض

قادم من حفلة الشاي . غداً كنا !

وكان الاميراطور لطيفاً معنا . كنا غداً

... تشهد تدشين الركاب

(لماذا تركت الحصان وحيداً)

من وسيلة لتعمق فينا إحساس الفجعة ، وتمرنا من أفتعتنا الزائفة ، وتتركنا مأخوذين بعمق الهوة التي تفصل بين «كوخ على» و «ماسورة مدفع الدبابة» على هيئة فراغ منقوطة في ثلاثة سطور مخلوطة :

... ..

... ..

... ..

ويقول أدونيس في قصيدة «جسد» :

أنزلق على منية جرف مجهول

تنزلق لغتي على منية الهاوية

وبين نشوة الدوار

وشفا ملاك غير مرش

أتدلى

لا ..... تقريباً

بين

في

ربما ..... أبداً

(مفرد بصيغة الجمع)

تقوم عملية «التشليم» هنا بتوزيع غريب ، ولكنه محكم . لا يمثل شكل «الشرارات» حالة انزلاق فوق جرف أو هاوية بقدر ما يمثل ، من خلال التناظر الهندسي لإحداثيات الأنفاظ ، حركة التشلي البطيء (في) حمق ما أو (بين) سطحين خالين .

×

× ..... ×

×

×

× .... ×



«إحلال التضاد» أخيراً، تفرغ للملاء من ملءه، للمسافة من مسافتها، للاتساع من اتساعه، للزمن من امتداده، للحدث من فعله، وللأنا من ذاتها. إنه تغل عن المحتوى، ولكنه ليس تغلياً عن المعنى، فمعناه يظل قائماً في التراجع، في العكس وفي كف كل شيء عن الاحتفاظ بمفهوم له إزاء الأشياء الأخرى.

- ١٠ -

نعني به «إشباع سياق النفي» نوعاً من النفي المكثف الذي يوجه السياق ويحكم في امتداده من خلال عنصرين هما: عنصر التكرار، وعنصر التقابل. فالسياق، في هذه الحالة، لا يستطيع أن يتفلسف خارج هذه الحدود، لأنه يصير مشبهاً تشبهاً عالياً بالحركة الدورية لقوانين توليده.

يقول محمود درويش:

لا تاريخ للأيام منذ اليوم ،

لا موتى ولا أحياء .

لا هنة ،

لا حوب عطينا أو سلام

(مطالبات لزمن آخر)

يقول:

هنا وكنت ولم أولد

سيكمل ميلادي للحرون إذا

هذا القطار

ويمشي حولى الشجر

هنا وجدت ولم أوجد

ساعتري في هذا القطار

على نفسي التي امتلات بصفقتين لنهر مات بينهما

كما يموت الفتى

وليت الفتى حجراً...

(مر القطار / لماذا تركت الحصان وحيداً)

«الغد ماضٍ»، ونحن كنا ولكننا لم نكن بالأمس، بل وكنا غداً. كتب عالم الرياضيات الفذ ستيفن هوكينج ذات يوم يقول إن الكون إذا عكس مساره من التوسع والتتمد إلى الانسحاق والتقلص فسوف يمشي الناس حياتهم رجوعاً إلى الوراء فيموتون قبل أن يولدوا.

إنه زمن آخر حقاً كما يقول محمود درويش في عنوان قصيدته: زمن يعود فيه الكون إلى نقطة صغيرة جداً، إلى حجم بروتون واحد كما كان في البدء، له كثافة لا متناهية بما يفوق الخيال. كأن رحلة العودة إلى النور أو إلى الهباء الشامل هي المزمومة الفائقة الباقية. سوف نشهد تدشين ركائنا في هذه الفاتاتازيا البهيجة، وسوف نحفل بها كما يحفل بنا الزمان الناكس على عقبيه. ستضمنا غواية العلم في حنان ولطف لأن العلم سيد الجميع. هنا يكشف الغياب عن ذاته بوصفه نعمة غير محدودة. ورحمة تتعلم وصفها، ألم نقل من قبل إن «الفاتاتازيا تمنحنا هبة الفراق من الكينونة»؟

يقول أدونيس أيضاً:

من الآن يلمح الأبد

من الآن يتحسس البدء

أ ب د = ب د أ

استغفوه ، أيها النبض الذي يحكم الغيب

كن إيقاعه

امنح لرأسه أن يهوى بين ذراعيك

(جسد / مفرد بصيغة الجمع)

يتم هنا «إحلال التضاد» من خلال «التشهير» نفسه: أ ب د = ب د أ، ويلعب الجناس التام أيضاً بين «الأبد» و«البدء» ذره الواضح في تأكيد التعادل أو التساوي، ولكنه تعادل التشظي وتساوي التآثر والانفراط. هذا هو إيقاع التلاشي في «كن إيقاعه»، و«امنح لرأسه أن تهوى». الغياب هو الراحة. الغياب هو الحضور الذي لا يقتضى لمنأ فادحاً من أجل إثبات ذاته. إن شيئاً لا يدحضه ولا يطرده إلى دمه أو الصراع معه. «إن فكرة العلم تتطوى على شيء أقل مما تتطوى عليه فكرة شيء ما. وهذا هو منبع السركله»، كما يقول برجسون<sup>(٥)</sup>.

- ١١ -

«التظليل» منحي يصري بنحوه الرسام في لوحته، ولكنه يعنى - في الحقيقة - ما هو أكثر من كونه مقابلاً بسيطاً للضوء. إنه يعنى نوعاً من الاختباء والكمون. وهو ما دعا يوج روفاته إلى تسمية الشخص اللاواعى بالظل. الظل هو التوارى. ولما ما يجمع من حيث الصوت والدلالة، بين «التوارى» و «الرواء» فالظل رجوع ما إلى الراء، تأخر عن الإصباح والإبداء وغاب عن التصدر أو نفى له.

يقول سعدى يوسف فى قصيدة «مصطفى»:

يا حلو يا مصطفى

يا زينة الشبان

موت غيوم العدا

موت على «محمدان»

يا حلو يا مصطفى

هان الذى ما هان

بعد اللدى والندامى

ضعضوا البنيان

يا حلو يا مصطفى

يا سدره البستان

يا ليت شمس الضحى

حنت على الولهان

تأبوت أخضر

وسمه بيضاء

ويطلع النخلة يبيت الماء

فى الفضة الأخرى: عمر

فر شاططة: كان أبى

يعتمد «إشباع سياق النفى»، فيما يبدو من المثالين السابقين أيضاً، على قدر ملحوظ من «التداعى الحر» الذى يطور روح الغناء. وللغناء أن يكون مرثية كما يكون رقصة عرب أو حرب. للرثية هنا احتفال بقدره الغياب على التجدد. وفى عطف الثنائيات الضدية على بعضها البعض (الموتى والأحياء، الحرب والسلام، الولادة واللاولادة، الوجود واللاوجود) يجد التصالح معناه، ويمتلك التجاور حاجته، مما يبرز دور النفى ذاته، ويجعل منه بؤرة لمسة السياق التى تمتص حملة الضوء دون أن تمسكها أو تكسرها.

يعمل التكرار على إشباع نمط نحوى معين، وهو ما يطلق عليه باكروثون وعلماء الشعرية الآخرون «التوازى»، بينما يعمل التقابل على أن ينطى النفى مساحة الأشياء والمسميات والأفعال كلها على ما بينها من اختلاف، أو تناقض.

يصبح سياق النفى بفضل التكرار والتقابل مفهماً بتأكيده السلب، ويذم «التداعى» الذى يمد شكلاً من أشكال التكرار هذا المظهر ويؤصله. هكذا جسم النفى بالكلية والديمومة فيبتلع ما عده. ما الذى يدعو الأشياء، إذن، إلى الفعل: «يسكمل ميلادى الحرور هذا القطار» ويحشى حولى الشجر؟ وما الذى يدعو مشهد الطبيعة والكون إلى التناغم والصفاء: «كل شئ هادئ فى ملتقى البحرين، لا تاريخ للأيام منذ اليوم؟ وما الذى يدعو أمنية الخلود القديمة إلى الانبثاق «ليت الفتى حجر»؟ لعل هذه «المفارقة» هى التى تخفى معنى النفى ذاته بوصفه المعنى الأولى للموجودات، بل لعلها هى التى تصور لنا أيضاً، خضوع ماهيتين لخلق واحد أصلاً. وهذا ما يفسره برجسون بقوله «إن الملاء طراز على نسج الخلاء، وإن الوجود يضاف إلى العلم»<sup>(٦)</sup>. إن مساء «المفارقة» تبرز حقيقة جوهريّة وتؤكد ما، وهى أن الوجود والعلم كليهما يقعان على سن متدبة أو على حافة يعترها قلق دائم، مما يجعل كلا منهما على أهبة الانزلاق نحو الآخر فى أية لحظة. وهذا ما يقرره العلم فى مرجسته الأغورية، وما هجس به الشعراء: «كذلك - دون أن يكون له مسرى أذا» الحدى أو الخوال.

في شط العرب : الزورق مختبئ بين البردى . وحيد .

لم يبق من النخل سوى أعجاز خاوية

أن سماء بيضاء

سماء كانت خضراء

تمد يديها نحو سماء ثلاثة :

«أنا عريانة

أنا عريانة

ذهبت بالنخل مدافعهم

ذهبت بالأهل مدافعهم

أنا عريانة

والبصرة تدخل تحت شوارعها

تدخل تحت الماء أجاجا

تدخل تحت الكتب الموصوفة .

تدخل في الروح ولا تخرج إلا والروح ...

مدينتنا !

(مصطفى / محاولات)

بأخذ الشهيد مريض للتصدر دائماً من وجوده داخل إطار كإطار اللوحة. أما المدينة والذكريات التي ترتبط بها؛ تاريخها وأحزانها وهزائمها وأحلامها، فتتلاشى خارج الإطار. المدينة ظل الشهيد وليس العكس. المدينة ذاكرة، والشهيد هو الذكرى التي تمد ظلالها متمثلة في المدينة بذكرياتها المختلفة. الذاكرة ظل للذكرى بمعنىها. كأن هذه الذكرى شجرة وارفة ظلالها الملتصدة هي المدينة بكل ما تحويه من ذكريات منفصلة عن ذات الشهيد ومتصلة به في الوقت نفسه، إنه نوع من «القلب» الذي يسعى إلى أسطرة الموت البطولي. «مصطفى» هو المفارقة التي تؤسس لكسر التعاقب المألوف بين التجلي والكمون. لنقرأ:

والبصرة تدخل تحت شوارعها

تدخل تحت الماء أجاجا

تدخل تحت الكتب الموصوفة

تدخل في الروح ....

هكذا تختص المدينة الجهرية، يختص الحضور الظاهر الذي لقننا من قبل درساً بليغاً:

أيام أتيناك تعلمنا كيف يدور القطر خبيثاً بين الظل وبين النخل.

هنا يتجلى الغياب بوصفه حضوراً يعلن أسطوره:

يا حلو مصطفى

يا زينة البصرة

نوم الهنا، مصطفى ...

ما أضيق الحفرة

هذا التبادل في الدور يجعل التظليل أداة طبيعة مرنة؛ فالظل علامة تضعف للتحويل مادامت تفقد نفعيتها أو استعماليتها المباشرة، وتجاوز آلية وظيفتها. ويعتمد توليد الدلالة في هذه الحالة على إعادة إنتاج العلامة في سياق جديد.

يمثل «الحلم» أيضاً سواء أكان في البقعة أم المنام نوعاً من «الظل». إنه يمرج على منطقة مغبوة وغامضة، ويرسل نحوها أشواقه أو مخاوفه.

يقول حسب الشيخ جعفر في قصيدة «خيم الفجر»:

في الفجر الشنوى الناحل أبحت عن آثار خطاها  
فوق التلج، وأتركها في حافلة المترو تسرب بين  
يدى، وأبعدها في الزحمة أرقبها ساعات مجنونا  
بالحب، أقول لنفسي:

ها هي تبطن خطوتها لكني أعبر

قطرة تهدم قرب الضفة

(تلقائي، تنقّس في وجهي،

وتشير إلى الكهف المتضور،

أخطر شاحبة في ثوب زفاني

- ١٢ -

يشبه «الشوبهة» حلما كابوسيا مفرغاً، يتحول عبره الإنسان إلى مسخ، لمة فإن قد اشتهر بإضافة الهلع إلى مظهر الجسد. هذا الفنان هو «مارتني» الذي يرى في فنه تعبيراً عن الخوف. تقول أنيلا جانيه بصدد ذلك: في جلد يأس كهنا يكمن اندحار الرمي<sup>(٨)</sup>.

نقرأ من «مذكرات الصوفي بشر الحافي» لصالح عبدالصبور:

حين فقدنا جوهر اليقين

تشوشت أجنة الحبابي في البطون

الشعر ينمو في مقاور العيون

والذقن معقود على الجبين

جيل من الشياطين

جيل من الشياطين

(أحلام الفارس القديم)

ونقرأ من «الأعداء» محمد الماغوط:

تحت المصابيح المبقعة بالدم

رايت ضمرسى يطول

يلتفت نحو دموعي كالحمامة

وأرجلهم الرفيعة تتشابك كالخيطان تحت المناضد

(غرفة بملايين الجدران)

يلخص الربيع الذي يشره شكل المسخ قضية «السقوط». ليس غياب الشكل الإنساني للإنسان هو غياب للعالم لأنه غياب للأمل الذي نضمه فيه؟ ليس تشوه النسب وتداخلها هو المادال التصويري لغياب القيمة؟ وما الجمال سوى كونه مظهراً للقيمة؟

تعمل الرؤية المفرزة على تقويض منظومة المثل الجمالية، لا لتستبدل بها مثلاً جمالية أخرى، بل لتفتح الفضاء على وحشية القبح، وتؤكد تفهقر عوامل الاختيار

الابيض، في تاجي الذهبى،

واكشف عن كثرى للخيوة.

وأترك عندك خيط الباب

إلى الليل السفلى، ويقليك

النوم المتربع قرب الباب،

وأطفئ زينتى الليلية أنشر

عنوانى في نرات الريح الرملية...

(عبر الحائط .. في المرأة)

إن الأنا والظل مرتبطان بالرغم من انفصالهما على النحو الذى يرتبط وفقاً له الفكر والشعور معا. ولكن الأنا - كذلك - في صراع دائم مع الظل، كما يقول بوج من أجل اكتساب الحرية<sup>(٩)</sup>.

قد بشر «التدوير» نفسه إلى رمزية النفس التى رسمت قديما على شكل دائرة، وهناك «تهدم القنطرة» و «تضور الكهف» و «أثار الخطي» و «التسرب من الهدى في زحام الحافلة». هناك، إذن، الغياب والانكسار ثم التفتى «أشعر عنوانى في فرات الريح الرملية». وسوف تعمق صورة المرأة في ثوب الزفاف الأبيض والتاج الذهبى من إهتزاز الحسرة والجنون والفجيرة حتى يبدو (الظل) نفسه، في النهاية، بمعداه الحرفى هابطاً نحو ضياع الأنا المحقق في سراب الوهم الكثيف:

ويبهط ظلى السلم

تفتح في وجهى الطرق المبتلة،

ثانية تتوج في ردى امرأة تتخلى عني، تترك لي آثار خطي ورياء أعصره عبثاً، وأضم الريح.

ويصنع انشغال الوجود المكاني للجسد نهاية أسرة؛ حيث يعبر من خلال «الاستبدال» عن عمق التلاشي واتساعه، وعن قلب الغياب المتكرر الذى يحدد دورته إلى الأبد:

تدق على لهبي باباً لا تسمع دقته وتطوق

نادلة البوفيت وتبحث عن بنى.

السوية. ومن ثم فهي تعرقل حيوية الحضور الإنساني في العالم، تعرقل النمو والتطور والارتقاء إلى أعلى، لتخلي الوجود أمام انتفاخ اللعنة، لتندخن مشهد الجمجم.

ثمة عدسات، من شأنها عندما تتركب في الكاميرا السينمائية، أن تنسج الصورة. هذا ما تفعله اللغة هنا عندما تخاكي ذلك النوع من العدسات. إنها تدمر علاقات التناسب المتعارفة، وتميد صوغ العلاقة بين جزليات الوحدة على نحو غريب ومشعر للهلك. وبذلك فهي تقدم توصيل «رسالة» خطيرة الدلالة فصرها أن الإنسان الذي نعرفه لم يعد موجوداً، وأن الإنسان الذي نتشده لن يأتى أبداً. ليس لدينا سوى المسخ الذي يصمد في طريق مبهمة لقبه وقسوة وشهوة امتلاكه.

- ١٣ -

يقول هوبس: لقد كان الخوف هوى حياتي الوحيد. ربما بدأ لنا ذلك تركاً لبعض الشيء، ففي الهوى قدما من الاختيار. وقد مر ما من الفتنة أو الشغف. الخوف، في حالتنا، ضرورة تتحكم في الاختيار والشغف لأن الغياب أو التشطي، هنا، حالة قهري وليس موقفاً. ليس لمة إرادة أولية تدفع، في الشعر الذي امتحننا وامتحنه، إلى التكرص، ليس ثمة نزوع باطنى أصلى إلى ذلك. إن الآنية التاريخية/ الشخصية في ازدواجها هي التي أنشأت الإرادة أو النزوع، وهي التي وجهتهما فيما بعد. لعل مسارين متقاربين لحضارتين أو ثقافتين يؤديان، أحياناً، إلى بعض الشيء، إلى تسيجعتين متقاربتين ضمن منظومتين مختلفتين من النتائج. يؤدي المناخ الإنساني المفتوح إلى سؤلة تفعل الشيء نفسه. بيد أن خيطاً رفيعاً وحاداً، في آن، يظل قائماً. هذا الخيط هو ما يفصل فضاء عن آخر.

يتميز مفهوم «الغياب» في القصيدة العربية المعاصرة عن مفهوم «الغياب» في القصيدة العربية القديمة (مع اعتبار تعدد المراحل التراثية وسماتها)، من حيث كونه مفهوماً

يقضح فقدان القدرة على التكيف أو التصالح مع واقع ذي شرائح متجاوزة ومتعاسكة القطبية في آن، أي مع واقع يلغى بعضه بعضاً على نحو مشوش ومتخلط دون أن يعطى نفسه أو يعطى من خارجه فرصة حقيقية أصيلة لاختيار إحالته أو تشكيل منطق لجذله. إنه واقع مضطهد من ذاته ومن ما هو خارجه، واقع عشوائي مشلر، ومنغى ومشوه، وخاضع للحلف المطرد.

مفهوم «الغياب والتشطي» في القصيدة العربية المعاصرة مفهوم مركب، مقعم بالتدخلات والتخارجات؛ لأن وعي الخطاب قد صار أكثر تعقيداً من أبعاد التصور التي يمثلها النمط في اختزاله وتخفيفه من العلاقات التي تكسر المألوف. لذلك فإن صوغ النموذج يحتاج، دوماً، إلى تعديد مستوياته، أو محتاج هذه المستويات إلى التعامل معها بوصفها نماذج مختلفة واقعة في مستوى واحد.

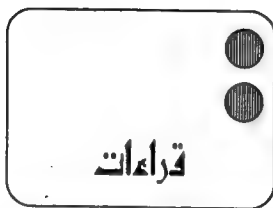
كان «الغياب» فيما مضى، دلالة لها شكل واحد أو أكثر من شكل. بيد أنه الآن، في تقديرى، منظومة من الدلالات لها منظومة من أشكال التعبير. وذلك لأن الواقع - في الحقيقة - لم يعد واقعاً واحداً كما كان من قبل، بل أصبح أكثر من واقع نحاول أن نضفى عليها جميعاً ظاهراً كلياً؛ حيث نعامل كل واقع بوصفه شريحة جزئية تجاور شريحة جزئية أخرى تمثل واقعاً مكامساً.

الغياب - أخيراً - في وعينا الشعرى المعاصر، غياب إشكالى؛ لأن له ادعاءاته الفلسفية التي قد تتفق أو تختلف مع هيكله الموضوعى. إن ما نزعده، دوماً، هو جزء من الوجه وجزء من القناع. ولكنه ليس الوجه محضاً أو القناع محضاً. الغياب غيابنا. وهو يلقى علينا قولاً نقولاً. وعلينا أن نقرأ فلا ننسى، وأن نتساءل فلا نرهوى، وأن نجيب فلا يصلنا الهوى عن القصيد، ولا يشغلنا المراء عن المرى، فالحقيقة لا تسفر عن وجوهها لتتعدد إلا إذا أرجعنا فيها البصر، ولا نجد تأويلها إلا إذا نقرأ اللحاء عن الغلب.

## المواضع:

- (١) ذلك فرد، الإنسان بين الجوهري والمظهر، ت: سمح زمزان، عالم للفرقة (١٤٠)، الكويت، ١٩٨٩، ص ٢٨، ٢٩.
- (٢) Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism, Theory in Practice*, London and New York: Methuen, 1987, p. 82.
- (٣) يورى لوتمان، «سيمبوتيقا السيمياء» ت: نصر أبو زيد، من كتاب: مدخل إلى السيمبوتيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إينس المصرية، ١٩٨٦، ص ٢٧٧، ٢٨٠.
- (٤) للرجع السابق، ص ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠.
- (٥) هنري برجسون، *التطور الخلاق*، ت: محمود محمد قاسم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٣١٢، ٣١٣.
- (٦) للرجع السابق، ص ٣١٧.
- (٧) كارل جوستاف يريغ وجماعة من العلماء، *الإنسان ورموزه*، ت: سمير على، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص ١٥٦.
- (٨) للرجع السابق، ص ٤١٩.









# شعرية الخبر

## فريال جبوري غزول\*

من البداية، أحب أن أوضح عنوان مقالتي الملتبس «شعرية الخبر» وتفصيل قناعاتي النقدية. إن ما يهمنى، باعتباري مهتمة أصلاً بالأدب المقارن، هو الإضافة الجمالية التي يقدمها أو يبرزها شاعر ما - لا بالنسبة إلى شعر أمته فحسب، بل إلى الشعر عامة في أركان المعمورة؛ أى إن ما يهمنى من الشعر العربى لا توافقه وتراسله مع الشعر العالمى، بل «خصوصيته». ولا أقصد بهذا «مطبوقة»، بل تمايزه عن غيره؛ أى تلك الخصوصية التي تثرى النتاج الشعرى فى العالم، لأنها تقدم نموذجاً جديداً أو استراتيجيّة فنية مغايرة للمعتاد والمهيمن. وليس الغرض من الدراسة تقديم النموذج باعتباره سلطة فنية أو مثلاً للاحتذاء، وإنما باعتباره رائداً من رواد الإبداع وعزفاً منفرداً فى سيمفونية متعلدة الأصوات والآليات.

وقد اختصرت عنوان «شعرية الخبر» ولم أتخذ من «قصيدة الخبر» عنواناً حتى لا أثير مشكلة تعرف القصيدة،

كيف نكتب الخبر؟  
كان بإمكانه أن يتطلع كل شئ  
السياق المضطرب  
والوقائع الملتبسة  
أما ما لم يكن يسمح به  
فهو الأقوال للرسلة  
التي لا تدعمها مصادر  
فأياً كان ما يجرى  
وأياً كان ما يتعلق به  
فإنه يطمئن إلى شئ أكيد  
أنه ينقل عن آخرين  
وأن شيئاً لا يشغله الآن  
سوى أى الصيغ أفضل  
لكتابة الخبر

محمد صالح<sup>(١)</sup>

\* أستاذ الأدب المقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

من موت أطفال وجوع شيوخ واغتصاب نساء ليس إلا شريطاً للتسلية وملء الفراغ، لاحقاً لتفكير والتأمل والمراجعة. فالخبر بتقنيات الاتصال الجماهيرى يعطل الاستجابة ويضع الفضائح ويجعل القضاة يبدون أمراً عادياً فلا تثير ولا تحرك. وما يقوم به محمد صالح هو إعادة إنتاج للأخبار فى شكل يجعل المتلقى يستيقظ من غفوته، يستنهض فيه التأمل ويستتفر إعادة النظر فيما جرى حوله.

إن استخدام محمد صالح للخبر أو النبأ يجعل منه أكثر من وليقة، وإن كان يحتفظ ببعده الوثائقي؛ إنه ينفى على الخبر قيمة شعرية ترفعه من مستوى الصحافة إلى مستوى الأدب. وتداخل الوثائقي بالأدبي ليس جديداً فى الرواية والمسرح والسينما، وقد كتب نقداً الكثير عن تجارهما وتداخلهما ولكن قلما يحدث ذلك فى مجال الشعر. وأكثرى فى هذا السياق بالإشارة إلى رواية صنع الله إبراهيم (ذات) - ١٩٩٢ - حيث قابل المؤلف، فى تصاقب، بين فصل سردى متخيل وفصل وثائقي متزعم من جرد مصرية. وقام ألفريد فرج فى مسرحيته (النار والزيتون) - ١٩٧٠ - بالتوفيق بين التسجيلي والتخيلى. وأما فى فيلم (المخدوعون) للمخرج توفيق صالح المقتبس عن رواية غسان كنفاني (رجال فى الشمس) فتجد صوراً فوتوغرافية من المظاهرات الفلسطينية ولقطات من السينما التسجيلية (اجتماعات الجامعة العربية وهيئة الأمم المتحدة) فى نسج الفيلم.

ولمحمد صالح ثلاثة دواوين: (الوطن الجمر) ١٩٨٤، و(خط الزوال) ١٩٩٢، و(صيد الفرائشات) ١٩٩٦؛ وكل منها متميز ويمثل مرحلة شعرية مختلفة. ففي (الوطن الجمر) غنائية تدرج الديوان فى مرحلة المد الثورى، و(خط الزوال) يمثل عصف الانكسار القومى وحديثه. أما (صيد الفرائشات)، فيتمثل مرحلة ما بعد الانكسار حيث يعكف الشاعر على الانطلاق من نقطة الصفر ليقوم بصياغة لغة ما بعد الانهيار؛ إنه يكتب قصائد قصيرة أو منمنمات شعرية. وهذه الكتابة، التى تنطلق بعد نهاية حلم واستنفاد مشروع، تتوسل بالجذور الشعرية لتشكّل ذاتها. فهي ليست قصيدة ساذجة، وإن كانت متشقة؛ إنها قصيدة بلائية - بالمعنى

وهل يندرج النص القلائي تحت لافتة الشعر أو الشعر. فلأرى أن للمركبة المثارة حول قصيدة الشعر معركة مفصلة، ولا أرى تبريراً للذين يخرطون فيها، سواء كانوا واقعيين أو متعنين لها. فالنص الجميل جميل فى ذاته ولا يزد به جمالاً أن نشره بلقب «قصيدة» أو ينقص منه كونه مجرد «شعر». لكن مفهوم «القصيدة» يبقى منفكاً عندما ينطلق من مفاهيم مسبقة وجاهزة، لا من تحسس أفاق الشعرية كما ترد فى مختلف مستويات حضارتنا؛ حضارة المؤسسة والممارسة، المركز والأطراف، الأدب الرفيع والأدب الشعبي.

وعند قراى ديوان محمد صالح (صيد الفرائشات) (١٩٩٦) أحسست بملامح مختلف ومتعمد، حاولت أن أصغه من خلال تخيلى واستقرئى فوجئت بجماليته تكثف فيما يمكن أن نطلق عليه «قصيدة الخبر» - إن صح التعبير - حيث يتخذ الديوان النبأ مادة خاماً ينفى عليها شعرية الخاصة. ومن المعروف أن الخبر الإعلامى أبعد ما يكون عن الشعرية؛ بل إن الشعر كشعر ما يقابل بخطاب الجرائد والصحف. فالخبر والشعر يكادان يكونان نقيضين، وجميعهما فنياً يحضر اللحن لما فيه من تقاطع الأضداد.

إن الإبداع التجريبي كثيراً ما يقوم على رفض السائد وتقديم البديل؛ وهو ما ألفناه فى الأدب الطليعى، لكن تجربة محمد صالح تتميز بكونها تستمر شعراً السائد والمتاح لتعيد تشكيله تشكيلاً جمالياً، كأننا أمام عملية تدوير ثقافية تولى عملية التدوير البيعية، حيث يمد استخدام الركام من المستهلكات الورقية أو المعدنية فى دورة تحويلية تجعل من النفايات متوجات ذات قيمة. فلقد أصبحت الأخبار - التى تنهال علينا من صحف العالم وإذاعاته وبرامجه التلفزيونية بأطباقها المتعددة - سبلاً إعلامياً يحرف المتلقى دون أن يهذب ذائقته أو يعمق وعيه؛ بل بالعكس يقوم بتبليده وترويضه. فيصبح المتلقى - قارئاً أو متفرجاً - مستطباً، فاقداً الحساسية الإنسانية والتعاطف مع متاعب الآخرين. فتكلس الأخبار وتصابها وطرائق عرضها وتقدمها تجعل من القهر والفساد والحصار والتجريح أموراً عادية، لا مفرّ منها وحى لا بأس بها؛ وكثيراً ما تصبح ترويضية، كأن مايجرى فى العالم

الدلالة وتترك الحدث بلا تعليق، وإن كانت تهز متلقيها، لتترك فيه أثرًا يكتمل عندما يلتقط رهاقتها ويقتنص معناها الأعماق. ويقول الأديب الكبير جازيا ماركيز الذي مارس الكتابة الصحفية والإبداعية، منكمراً عن تسلط التقنية على زمام الصحافة المعاصرة: «أصبحت قاعات التحرير مختبرات معقمة... عبر الحاسوب، حيث يكون التواصل مع الظواهر المعلوماتية أسهل من التواصل مع قلب القارئ»<sup>(٦)</sup>. إن هذا التفتيب للعامل الإنساني في الإعلام يقابله في الخبر الشعري حضور إنساني مكثف يستدعي عقل القارئ وكيانه.

إن الخبر الشعري الأول «جده» الذي يفتح به الشاعر محمد صالح ديوانه، يمسح النسق البطوريكي القبلي عبر مشهد درامي:

كان لي جدٌ

كان أعقب تسماً

وتسعين جارية

وبنين

ثم في أخريات السنين

اصطفى طفلةً

كان أصغر أحفاده يشتهيها

كان يجلس في حجرها

وتدبل ثقبه

والقبيلة شاخصة<sup>(٧)</sup>.

ومضمون القصيدة يمكن أن نستحضر مثله الكثير في الأخبار التي يتناولها الناس؛ إلا أن وقع القصيدة يتشكل إلى حد ما من المفارقة للضميمة في العبارة المسكوكة «بطارد من هي في سن ابتنته التي صعدت إلى من هي في سن حفيظته». وهناك انقلاب في الصور الجاهزة، فموضناً عن «طفلة في حجر جددها تجد العكس في القصيدة»؛ «الجد في حجر الحفيظة»، لكن مفعول القصيدة المؤثر لا يأتي في نظري من التباين والمفارقة، بقدر ما يأتي من تقديم الحدث من زاوية نظر مغايرة.

الإيمولوجي للكلمة - فهي تبدأ مسيرة وتشكل شعرية البلديات، وهي تتشابه مع الأشعار التي تجمعها في قصائد قديمة ومنقرضة؛ التعمية، الحكمة، التهليل، النواح، وكل ما يصاحب الحياة والموت مما يجعل الإنسان يتشد أو يتذب. وقد اختار محمد صالح من هذه الأصول الشعرية أو الجنوز الإبداعية «الخبر» مبنياً. والخبر نوع من أنواع التبليغ عن حدث، وهو يتجاوز مع القصة والسيرة والحنث والحكاية والسمر والغرافة والأسطورة والرواية والنادرة والمثل والمقامة في أشكال السرد العربية المتوارثة<sup>(٨)</sup>.

وتتميز الخبر بارتباطه بالواقع، لا بالتخييل، وإن كان إمكان علم صدقه وإرداء، فهو «يتقل قولاً أو كتابة» ما حدث وما كان<sup>(٩)</sup>. وبالإضافة إلى كون «الخبر» جنساً سردياً تراثياً<sup>(١٠)</sup>، فهو أيضاً جنس إعلامي معاصر ومهمين، فيمكننا أن نقول دون أي غلو إننا نعيش في زمن الخبر والأخبار، زمن المعلومات والإعلام، لا زمن الشعر ولا زمن الرواية ولا زمن المسرح. فقد طفي الاتصال الجماهيري الشفوي والمرئي بشكل سطواني قضى على الهامش الأدبي أو كاده، وجعل من التجويد النثوي فناً منقرضاً أو مقتصر على نخبة. ومن هنا، أرى إسهام محمد صالح في ديوانه الأخير حيث يقتحم مسيرة الموجة الإخبارية ليطوعها لصالح الفن. واعتقد أن الفنان محيي الدين البباد الذي أشرف على إخراج الديوان وصمم الغلاف قد التقط خاصية الديوان، فاستخدم للغلاف - منطلقاً من عنوانه - جناحي فراشة يجسد آدمي يحمل في كفه اليمنى صحيفة يومية وفي يده اليسرى صندوقاً مفلقاً، وكأنه يشير بهذا الرسم التمثيلي إلى الصحافة الملعنة من جهة وأسرار الشعر المفلقة من جهة أخرى.

تتقص قصيدة محمد صالح الخبر ولكنها تفرقه من الزلزال والإسفاف، ففي ديوانه:

تفيض القصائد الصغيرة بالوجل الناعم الزاحف إلى الجوانب، أشواكاً تنرز في الفؤاد بسبب هذا التصمم على أن تخلو القصيدة من الضميج<sup>(١١)</sup>.

وبقدر ما تنحو القصيدة نحو الصمت بقدر ما تثرثر في زمن الجمعية. إن قصيدة محمد صالح تهتم من تقرير

أن يبدأ بما يسمى بـ «النقطة الرئيسية» ثم «التوسع» وإضافة «تفاصيل الحدث» ثم «استشهادات» عنها وأخيراً «تفاصيل إضافية». فالترتيب يبدأ بالأهم وينتهي بالتفاصيل الأقل أهمية مما يطلق عليه بالهرم المكموس. يقال إن هذه الطريقة في الإخبار توصف للقارئ من السطر الأول جوهر الموضوع لإشباع فضوله، بينما تسمح لرئيس التحرير بأن يقطع جزءاً من نهاية الخبر - لضرورات الجريدة - دون أن يثر الأهم<sup>(٥١)</sup>. ومع أن الشاعر يقترب في تقديمه الخبر من الإيجاز الصحفي، إلا أنه على عكس الممارسة الصحفية يصعد إلى أن يصل إلى نهايته المفاجئة التي تجمل الذروة الخاتمة منطقاً للمراجعة.

وفاجئنا الشاعر، في نهاية قصيدته «الكمين» (ص ٥١)، باغتيال في نقطة تفتيش، مع أنه يمهّد للواقعة وكأنها توقّيف روتيني سيشتهى بمواصلة السير:

يتصادف أنهم يستوقفونه

كلما عاد متأخراً إلى بيته

يتفحصون الأوراق

ويسألونه عن اللوحات المعدنية

ثم يسمعون له بمواصلة السير

يتصادف أنهم يستوقفونه أخيراً

يكون قد تأخر أكثر مما اعتاد

ويكونون قد انتظروا طويلاً

دون أن يعثروا على ضالّتهم

يتفحصون الأوراق

ويتركونه مثلما يفعل كل مرّة

يفادر السيارة

ليتأكد من وجود اللوحات ذاتها

في مكانها هناك

ثم يطلقون عليه الرصاص.

فالمنهل في هذا المشهد ليس لزق الجند بقدر ما هو استجابة الصغيرة، أي تمريرها لقلته، بل تقبلها لها. أما القفلة في «والقبيلة شاحصة» - باتحادها عن الإذاعة المباشرة والسخرية الفجة - فهي تدعو القارئ إلى تأمل هذه العلاقة «الشاذة» السارية في القبيلة، تلك القبيلة المازجة عن الوقوف أمام ما يحدث من شدة هوله.

وفي قصيدة «الجث» (ص ٤٠) يقدم الشاعر خبراً عن عمارة الموت التي انهارت عند حدوث الزلزال بكل التفاصيل التي قرأنا عنها في الصحف: المجهورات بين الانقراض، الكلاب التي تشمم رائحة الأحياء المدفونين، لكن زيادة على النبأ الصحفي يفاجئنا الشاعر بأن الجث التي عثر عليها كشفت عن فضائح غير متوقعة، وبالتالي فالانهيار أكثر جذرية من الهيار مني:

الامتعة والطحى

التي استنقذوها من بين الانقراض

كانت أكثر مما خفنا وجوده

في البناية التي ضربها الزلزال

والكلاب اللدنية

التي تجد في إثر الأحياء للمطوريين

الجث وحدها

هي ما أعيانهم التعرّف عليه

عندئذ سمحوا لنا بالاقتراب

ولم تكن مصادفة

إننا استلطنا جثّا

غير تلك التي انتظرناها.

إن البيت الأخير في القصيدة هو الذي يهزنا لأنه هو الذي يكشف عن الخيانة، عن المأساة في المأساة. ومع أن قصائد محمد صالح تكاد تكون تلافيفية كما في نشرة الأخبار، إلا أنها على عكس الخبر لا تقدم جوهره في المطلع، بل في الخاتمة. فالتعارف عليه في الخبر الصحفي

صفحة الجريدة التي تكتظ بالكلمات ولا تترك مساحة إلا وتملؤها بالحروف. وأرى أن كثرة استخدام صيغة ضمير الغائب، ليس من باب الحد من الذاتية والتورط العاطفي، كما يرى جابر صفور<sup>(١٢)</sup>، بل من باب تلمص صيغة الخبر وانتحال شكل النبا. كما يستدعي الشاعر مفهوم «الخبر» باستخدامه للمقرب لفعل «كان»، حيث نفع عليه في أكثر من ستين جملة من جمل هذا الديوان الصغير. فهو يستهل قصيدته الافتتاحية «جده» بفعل «كان» الذي يتكرر فيها أربع مرات، كما أنه يستهل عشرين قصيدة (ما يقرب من نصف قصائد الديوان) بفعل «كان»، وكثيراً ما ترد «كان» في مطلع القصيدة ومتصفها وخاتمتها مشكلة لازمة ومثيرة إلى عنصر الخبرية.

كما أن قصائده، على الرغم من قصرها، لا تنلج تحت شعر الهايكو المعروف بتركيزه على صورة في الطبيعة تكون مقابل حالة نفسية. فمحمد صالح يوظف صوراً من الحياة، لا من الطبيعة، لا يقدم المقابل الحسي لحال داخلي، بل كناية عن وضع إنساني. وهو بهذا أقرب ما يكون إلى اللقطة الفوتوغرافية الشعرية، وكما نفع في الصحف والمجلات على صورة ومهما عنوان أو تعليق، كذلك نجد قصائد محمد صالح غامضة يوضحها عناونها وكأنه مفتاح لفز. والفارق بين استخدام الصحف للعنوان أو للمائشيت وعنوان القصيدة عند محمد صالح هو أن الصحف تنشر في عناونها المادة الخبرية، لهذا يكفي أحياناً أن نقرأ للمائشيتات نعرف ما يجري، فهي تختزل الخبر. بينما عند محمد صالح العنوان لا ينتزع من المادة الخبرية وإنما يكملها في عبارة تكاملية. فمثلاً القصيدة التالية المكتوبة بضمير المتكلم:

سأنهض من الخسبة التي خلقتنا .

وأصعد في الغبار الذي أثيرته .

وسأبدأ من ها هنا .

من الحافة .

وأتابع سقوطي

ويرى الشاعر سعدى يوسف أن توتر القصيدة لا ينتهي إلا في البيت الأخير، «إلا أنه الانتهاء الذي بمائل لتلقينا زخعة الرصاص»<sup>(١٣)</sup>. النهاية، إذن مسباغة وجارحة عند شاعرنا ومع أنه يصوغ قصائده كأخبار، إلا أنه يعكس الخبر في مرآته الفنية، ويمثل الهرم المقلوب؛ فموضاً عن إثارة القارئ في المطلع وطرح جوهر النبا ثم الانتقال إلى التفاصيل الثائرة والتعزيزات الاستشهادية التي تتضائل أهميتها حتى تتلاشى تماماً في خاتمة الخبر الصحفي، نجد استدراجاً للقارئ وتصميماً لفضوله ثم مباحثته بالمخامة دون تفاصيل إضافية أو توضيحات إنشائية.

إن هذه القصائد الثلاث تمثل الأحداث اليومية التي نقرأ عنها بالصحف ولا نكاد نعيها اهتماماً إلا إننا لامست حياتنا شخصياً: الشيخ الذي يتزوج صبية، العمارة التي تنهار بسكانها، المواطن الذي يفتال. إنها أحداث نمطية تقدمها الصحف عنيماً بأسماء محددة وأماكن معروفة وتواريخ دقيقة، ويحاكي شاعرنا هذه التقيرية إلا أنه يرفعها إلى مستوى التجريد. وكما يقول جابر صفور، كان:

الشاعر يعتمد أن يتحدث عن ملابته التي يعيش فيها بوصفها مرةً المذن التي يعرفها... هي ملينة نعرفها على سبيل التجريد وليس التعيين<sup>(١٤)</sup>.

فليس المهم عند الشاعر التفاصيل والنوع بل الهيكل والبنية، لهذا فنحن لا نعرف شكل الحفيدة، ولا عدد طوابق العمارة، ولا هوية المواطن. وما يجعل هذه الأخبار محرّضة للتفكير هو صدمة الخاتمة: فالشاعر يقلل قصائده الثلاث بأبيات تخرجنا عن المعتاد = تجاوب الصبية مع العجوز، استلام جثث غرباء في الشفق، إطلاق رصاص على عابر سبيل في نقطة نفثيش. ولأن القصيدة تمتنع عن الشرح والتفصيل فهي تستدعي التفكير وكأنها «حكاية مازقية» كما ترد في الأدب الأفرقي، حيث تطرح إشكال عبر حكاية قصيرة أو خبر نوسع لترك حله للمتلقين فيتناقشون حوله، ويقدم كل واحد تصوّره للخروج من المأزق<sup>(١٥)</sup>. ومما لاشك فيه أن تصميم الصفحة الشعرية بنساحتها البيضاء و فراغاتها المؤطرة للقول الشعري يسخن ويشحج على التأمل، يعكس

تضح عندما نعرف أن عنوانها «الحجر» (ص ٥٥) والتكافل ذاته بين العنوان والقصيدة نجد في «الأضحية» (ص ٥٤) :

حتى بعد ما أجهزوا على  
ظل دمي حبيس جسدى  
وعبثا حاولوا

أن يملخوا أكفهم

ويحتفلوا

إن هذه القصائد ليست ألقاً تستعرض معرفة لغوية وإنما تثير صورا من لراة المقاومة. فالحجر يسقط لكن بعد أن يجر ضجة، والأضحية تنحر لكنها لن تسمح لقائليها بالاحتفال. الموت، إذن، ليس مجانيا ولا يمر بسكونية.

وأحيانا تأخذ هذه القصائد ملامح «البورتية» كما في قصيدة «السرا» (ص ٣٦)، لمجوز تصنت:

كان هناك دائما ما يخفونه عنا  
ووسط التباير الأكثر صرامة  
كانت دائما هناك

جدتى العجوز

بجسمها الضامر

وعينيها الكليلتين

يدها على الهواء

وأذناها على الصوت

كما نجد في قصيدة «المرينة» (ص ٢٧) لقطة لمشهد عابق بالحسنة، والعنوان يؤيد تتركز الرؤية فيه وتضح:

لم يكن الحوذى وحده

فحتى المهرة كانت تتلوح

والنسوة خليط مترجج

من الثياب والأثداء والعصائب

وغنّج فاتح

ومع أن القصائد التي تشوب إلى الأحداث السياسية كثيرة، خاصة في الشعبة العربية المعاصرة، فإن تمايز محمد صالح يلى من إيماده عن أعجاز السياسة الكبرى من حروب وإقتلايات ومعاملات ومؤتمرات، لينشغل برصد أثرها على مجرى حياة الناس البسطاء، وهو يتمثل حالة المنفى في قصيدة «السراب» (ص ٦٥) :

هكذا دائما على مسافة منا

البلاد التي أحببناها

وحيثما يتحسر الموج

تلوح جنث الغرقى

كما يتمثل تغير معالم الأحياء الناجمة عن الانفتاح الرأسمالى والتنمية المشوائية، بما أدى إلى تغير فى حياة البشر، من نقى رعى حميمى إلى تمدن اغترابى، فى قصيدة «الكهل» (ص ١٦)، حيث يشير إلى الفارق بين ما تعود أن يراه إنسان فى طفولته وما آلت إليه الأمور فى كهولته، وهو تغير يترج تحت هموم البقية، كما نقرأ عنها يومياً فى الصحف:

كان الخلاء فيما يلى بيته مباشرة

ولم يكن يجهد هكذا

كى يرى شجر التوت والقطعان

القطعان التي كانوا يتخيرون أحلاما

يذقونها فى اللواسم

والتي ما كانوا يعرضونها

عارية هكذا

على واجهات القصابين

والفرق بين الهم البيئى فى اقتطاع الأشجار وتقلص المساحة الخضراء كما يرد متواترا فى الإعلام وبين القصيدة المعنية به يتمثل فى طريقة التقديم التى تطرح نقلة بين طقوسية الفلاحين فى زفاف القطعان فى المواسم ومنطق السوق بتركيزه على العرض والطلب فى واجهات

«الحكاية»؛ فالشخصيات فيها تبقى هلامية والحبكة القصصية غائبة، لأنها تقدم مشاهد مستحضر تاريخاً أكثر مما تقدم تاريخاً محكياً.

وأخيراً، تتساءل لماذا «صيد الفراشات» عنواناً لهذه المجموعة من الإخبارات الشعرية؟ ولو رجعنا إلى معجم محمد صالح الشعري لوجدنا أن الفراشة تحمل دلالات النشوة والدفء والجمال، فهو يقول في قصيدة له في ديوان (خط الزوال):

وخاطره منتشٍ

كفراش بلون الصباح اللدني<sup>(١٦)</sup>

كما يقول في قصيدة أخرى في الديوان نفسه:

أنت - ككل الفراش الجميل -

تضيئين في النارا<sup>(١٧)</sup>

وفي قصيدة «صيد الفراشات» (ص ٣٢) في الديوان الأخير، يقول الشاعر:

من أين جاء الخاطر المرُّ

أنه منذ ما يعي

ينتهي حيث بدأ

وأنه لن يعثر عليها أبداً؟

هناك هاجس الفشل «الخاطر المرُّ» يتلخص في عدم ثقته باصطياد الفراشات التي تشكل في قاموس صالح الشعري ومضات التجلي. إنه شعور الفنان أمام قدمية عمله ورهافة مشروعه. وهذا التشكيك الذي يساور المتحدث ما هو إلا التعبير عن عبورة الطريق، فجماليات قصيدة الخبير قد توقمها في لاشعريه، وشعرتها قد توقمها في اللاخبر، فهنا الشاعر كمن يسير على حبل رفيع، إن لم يملك توازنه الصعب سقط يميناً أو يساراً. ولكن ليس لهذا التخوف ما يبرره، فقد نجح محمد صالح في تطيين أنجيابه بالشعر وشعرته بالخبرة، بحيث يجعل من ديوانه بحياديته الظاهرة وانفعالاته الباطنة واقفاً على تخوم الشعر والخبر في آن.

القصابين؛ وما لاشك فيه أن القصيدة باختيارها العرس (يزفونها) في مقابل الذبح (القصابين) تشحن الأول بالإيجابية والثاني بالاستكثار.

وفي قصيدة «الزهرة» (ص ٢٥ - ٢٦)، يرصد الشاعر استمرار معالم المكان وتغير البشر (كما نجد في الصحف في باب حدث قبل عشرين أو خمسين عاماً)، ليفاجئنا في آخر القصيدة عبر تقنية الالتفات إلى الهم الكامن:

البيت الذي باعته الأم

بعدما اتسع عليها

ذو البابين على الناصية

الخشبية

المشروع على الشجرة التي

تطل عليها الشرفة

والحديدى

الموصد على الدرج المتكلك

كان هناك

والشقة التي تركتها إلى أخرى في الضاحية

شقيقتهما التي كانا يزورانها

أيام كانا مخطوبين

والمقهى

الذى يسمع فيه الآن

الاغنية ذاتها

تتردد في خواء المناضد

ذات الرخامات الباردة

النادل وحده تغير

هى أيضاً لابد تغيّرت

وعلى الرغم من الاستغناء للكثف لـ «كان» في قصائد محمد صالح التي تقدم خبراً، فهي تتعد عن

## المواضيع:

- ٥ - محمد مستجاب، «دراسات محمد صالح»، إحصاء الأدب، عدد ١٣٩ (١٩٩٦/٣/١٥)، ص ٣٠.
- ٦ - جازيا ماركيز، «دفاعاً عن عردة الذكاء والأخلاق إلى الصحافة»، العلم (جريدة مغربية)، ١٩٩٦/١٢/١، ص ١٢.
- ٧ - محمد صالح، عهد القراءات (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، ص ١٠. وكل الصفحات في متن المقالة تحمل إلى هذه الطبعة.

٨ - راجع؛

Warren Agee et al., *Reporting and Writing News* (New York: Harper and Row, 1983), pp. 37- 38.

٩ - من مخطوطة لسدي يوسف.

١٠ - جابر عصفور، «قصيدة النقص»، الحياه، ١٩٩٦/٤/١، ص ١٣.

١١ - راجع؛

William Bascom, *African Dilemma Tales* (The Hague: Mouton, 1975).

١٢ - جابر عصفور، سبق ذكره، ص ١٣.

١٣ - محمد صالح، «خط الزوال» (القاهرة - دار سماد الصباح، ١٩٩٢)، ص ٣٤.

١٤ - المرجع السابق، ص ١٧.

١ - قصيدة غير منشورة من قبل (كتبت في ربيع ١٩٩٦)، تفعلك الشاعر محمد صالح وإطلاقاً عليها بعد سماحه لمخلص هذه الدراسة في مهرجان القاهرة للإبداع الشعري (٢٣ - ٢٧ / ١١ / ١٩٩٦)، وهي تتميز بما ذهبت إليه في المقالة. كما أنه أطلق على قصيدة أخرى له غير منشورة موضوعها حديث بين امرأة وصحفي. وقد ذكر لي في مقابلة معه بعد الندوة بأنه أراد أن يدخل فرع الصحافة ولكن لأسباب عديدة لم يستطع واتكفى بالتخصص في الفلسفة والسكس من جامعة عين شمس. وقد تكون الرغبة للتمسرة في التخصص الصحفي قد طغت بشكل لا راع على مساره الشعري.

٢ - انظر؛

Abdel - Aziz Abdel- Meguid, "A Survey of the Terms Used in Arabic for Narrative and Story". *Islamic Quarterly* 1: 4 (Dec. 1954), pp. 195- 204.

٣ - راجع للمعجم الوسيط (طهران: المكتبة العلمية، د. ت)، الجزء الأول، ص ٢١٣ - ٢١٤.

٤ - عن «الخبر» في التراث، راجع؛ محمد عابد الجابري، «بداية العقل العربي» (الدار البيضاء: للركز الثقافي العربي، ١٩٨٦)، ص ٩ - ١٣٧، وسيزا قاسم «الخطاب التاريخي من التقليد إلى الإرسال في الأدب العربي»، تعميمه عن الوحدة والتنوع، إشراف عبد الحميد تليمة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٧)، ص ١٢٧ - ١٦٨.





## التشخص والتخطى فى أغانى مهيّار الدمشقى\*

عادل ضاهر

فراة لغته الشعرية بأدائها وأساليبها الفنية. فأدونيس، كأي شاعر كبير، يخاطبنا بلغة غنية بالدلالات والإيهامات الفلسفية. وهذا الجانب للغته الشعرية، الذي تجده بارزا في (أغاني مهيّار الدمشقى) بخاصة، لم يلق أى اهتمام يذكر من قبل النقاد والدارسين. من هنا جاء اهتمامنا به وتركيزنا التام عليه في هذه الدراسة.

إن مهيّار الدمشقى، كما سيجى في هذه الدراسة، يخاطبنا بلغة حملت إلينا، من حيث دلالاتها الفلسفية، الكثير من تفجرات عالم ما بعد الحداثة، يوم لم تكن تفن بعد، لا على المستوى الفلسفى ولا على المستوى الشعرى، حتى لمة الحداثة. إنها لغة التشخصن الكبير كيجوردى ولغة السخرية والنقى والنبوة النبوشية. إنها لغة متحررة من اللغة - أى من المفهومات والمعاني التي تجوهرت - ومنفتحة على الأشياء؛ أى على السر. إنها لغة الصيرورة المتحللة في الغائبة، لغة هيراقليطية خالصة، لغة اللعب الحر - اللعب الميتافيزيقى

يشكر لنا أدونيس في هذه المجموعة الشعرية شخصية فريدة «تتقمص عواطره ومشاكله ونوازعهم وتجسد حياله وتجربته» كما جاء في المقدمة القصيرة لهذه المجموعة<sup>(١)</sup>. مستحضر غايئنا في هذه الدراسة في تحليل هذه الشخصية الفريدة، أقصد شخصية مهيّار الدمشقى، مبتئين الوصول إلى جوانبها التي تضيء لنا عواطرها وهواجسها الفلسفية. لن نمنى هنا بالتكنيك الشعرى والأدوات الفنية التي وظفها أدونيس في عملية الخلق الشعرى. فنحن لا نقصد أن نكتب دراسة نقدية بالمعنى الشائع المتعارف عليه. لا شك طبعا أن فراة أدونيس في شعرنا المعاصر مرتبطة إلى حد كبير بالثورة التي أحدثها في لغتنا الشعرية وفي فهمنا لمعنى الشعرية، وهذا لا يختلف حوله كثيرون. ولكن فراة لا تتوقف فقط على

\* وتشكل هذه الدراسة مبيعة ممتدة لدراسة بعنوان نفسه نشرت في: مجلة شعر، بحرف، ١٩٦٢، ص ١٠٨ - ١٣٧.

المباشرة لوضعه المعنى الخاص. ما يختبره مهيار هنا لا يتحول إلى حقيقة له؛ إنه، بالأحرى، حقيقته الخاصة. إنه ما لا يمكن أن يتحول أبداً إلى موضوع أو أن يدرك إدراكاً عقلياً أو يحدد تخليداً نظرياً خالصاً. إنه الأصل الذي ينبع منه الفكر والفعل، والذي لا يمكن القبض عليه إلا عن طريق الوعي اليقيني به في لحظات نادرة من الرؤيا المعنانية المباشرة. إنه مهيار وهو «مغلق كجذع شجرة، حاضِر ولا يقبض» كالهواء» (مزمو، ص ١٣٨).

في عودة مهيار إلى هذا الوجود المعنى، المفرد والخاص، إلى هذا الأساس المخبوء لذاته، عليه أن يتجاوز، أولاً، ذاته التجريبية. من هنا نفهم قوله «أمحو الآثار والبقع في داخلي أسفل داخلي وأبقه فارغاً ونظيفاً. هكذا تحت نفسي أحياه» (ص ٤٣)، إن فراغ الذات هو، قبل كل شيء آخر، خطوة في اتجاه تلبثت الذات، في اتجاه تأكيد كون الذات ذاتاً وليست موضوعاً. ولذلك، فهو خطوة في اتجاه تجاوز الذات التجريبية هذه الخطوة هي بداية سيرورة تنتهي به إلى اكتشاف ذاته الحقيقية التابعة تحت ذاته التجريبية، فبركن إليها ويعلن في نهاية هذه السيرورة «وهكذا تحت نفسي أحياه». إنه، أخيراً، وجد ذاته ذاتاً، إنه الآن ذاته. ولكن هذه الحالة من التماهي مع الذات ليست حالة تمام ذاتي مطلق absolute self - identity، فالمودة إلى هذه الذات التابعة في قعر الداخل ليست عودة إلى جوهر ذاتي، وليس فيها، إذن، شيء من معاني الكثرة سوى معنى الأونية. فالذات الجوهري شيء مكتمل وجاهز، فعل خالص. الذات المذرة، بالمقابل، هي عكس ذلك. إنها مجموعة من الإمكانات لأنها «فارغة ونظيفة»، إنها، مصدر للفعل وحقل للفعل في آن. ولذلك، فهي لا يمكن أن تتسم بالتماهي الذاتي المطلق. إذن، إن عودة مهيار إلى الأساس المخبوء لذاته هي خطوة في اتجاه التماهي مع ذاته والانفصال عنها في آن. فنيما يعمل مهيار على تجريد ذاته من كفافها التجريبية وبمضي في اتجاه التموثد وتحقيق التماهي مع ذاته، يجد نفسه في النهاية قائماً، باعتباره ذاتاً فاعلة، تحت ذاته «النظيفة».

إن عودة مهيار إلى ذاته ليست مجرد خطوة نحو التماهي الذاتي، حيث لا يقين سوى يقين الرؤيا المعنانية المباشرة للأساس المخبوء للذات. إنها أيضاً مغامرة طويلة تحت

– حيث لا قواعد سوى التي تنشأ في سيرورة اللعب. إنها لغة الداخل التي لا تقع في فخ الكثرة في احتضان الأخيرة لمفهوم الذات – الجوهر، لغة الاختبار الخالص التي تطرح الأنجو الياسبريز، لا الكوجتو الديكارتية شعاراً لنا، إنها لغة الرحيل في اتجاه الممكن، أي لغة الرحيل الذي يظل رحيلاً. ولكنها، قبل كل شيء أخرى، لغة التموثد\* باعتباره بداية التشخصن.

إذن، إن الخطوة الأولى التي يخطوها مهيار هي في اتجاه ذاته: «أقدم صوب نفسي وصوب الأفاض» (مزمو، ص ١٣٥) فهو يرى، كياسبرز، أن الإنسان، في تفتيشه عن اليقين، يجد أنه لا طريق العلم ولا طريق الفلسفة قمين بأن يوصله إلى هذا اليقين. فهذا العصر هو عصر الحقائق الاحتمالية حيث لم يعد ثمة معنى لأي يقين غير يقين الحقائق المنطقية والرياضية المجردة والمحددة بقوانين تحليلية عقلية خالصة. أما فيما يخص بالحياة الإنسانية – الحياة التجريبية بكل أركانها وضروبها – فلا معنى لأي يقين خالص على الإطلاق. من هنا نفهم عودة مهيار إلى ذاته على أنها طريقه الوحيد نحو اليقين. إنها تصل وعيه بصورة مباشرة بحقيقة أصلية يقينية لا يمكن مطلقاً أن تتحول إلى موضوع، حقيقة تشكل الأساس المخبوء لذاته. إنها الحقيقة التي تسمح له أن يقول «أنا أكون»، والتي بها يتميز وجوده عن أي وجود آخر.

إن عودته إلى ذاته ليست، إذن، عودة إلى ذات تجريبية؛ لأن الأخيرة هي مجرد موضوع، ومعرفة لها تفضي عليها معنى نسبياً يتحولها إلى حقيقة له، تماماً مثل معرفته لأي موضوع آخر خارج ذاته. فلا كينونة يمكن أن تدرك موضوعياً كما هي في ذاتها، وهذا ينطبق حتى على وجود مهيار كما هو معطى له في صورة ذات تجريبية. ولذلك، فإن نقطة البداية لمهيار هي ذاته كما هي معطاة له في التجربة

(٥) ينعت الباحث مصدر فعل عربي من *moash* وتعني الوحدة، أو الجوهر الفردي، وهو أحد عناصر الوجود الأولية وبخاصة في فلسفة ليبنتز، كما يبنى أيضاً عصر أو ذرة أو جبر أولادي التكاثر والموازيم هي نظرية ترى أن الكون يتكون من وحدات أولية – المبرور.

الرحيل» (أرض بلا مصاد، ص ٩٠) و«بولندا في كل غد من جنيد» (في عتمة الأشياء، ص ١٩٩)، و«نراه يتوق حتى إلى «رب جنيد» (نوح الجنيد، ص ٢٢٧). إلا أن هناك شيئاً واحداً يمكن أن يقبل على أنه أمر أساسي ونهائي، هو أن لدى مهيار، باعتباره فرداً حقيقياً، الحرية ليختار. وهذا يعني أنه ما عناه ضمن إطار الأرثوذكسية الكيركيجوردية أن لديه الحرية لاختيار ذاته<sup>(٢٢)</sup>. وهذا الاختيار يتجه، في التحليل الأخير، نحو حقيقة التوكيد الذاتي. لذلك، فهو يعني في مضمونه الأساسي، أن لدى الفرد الحرية في اختيار سيروته صبروته ذاته.

إن اختيار الذات هو اختيار للذات المتلونة وليس للذات المتشعبة. فإن عودة مهيار إلى ذاته، كما رأينا في البداية، هي فعل تذبذب لها فلا تعود معطاة بوصفها موضوعاً، وإذا كانت هذه الذات المتلونة هي موضوع اختياره، إذن من الواضح أن اختيار مهيار لذاته هو فعل توحيد لها. إنه فعل يستهدف تنظيف الذات وإفراغها من كل ما علق بها من أشياء الخارج لتتصلب إلى ذات خالصة ولا تعود منقسمة إلى ذات متلونة وذات متشعبة. ولكن هذه الذات المتلونة التي تشكل موضوع الاختيار ليست، كما رأينا، الذات – الجوهر التي أفروزها الكثرة. إنها الذات بوصفها المصدر الذي لا ينضب للمعنى والقيمة، بوصفها نزوهاً دائماً ودققاً شعورياً لا يتقبل بقراب نهائية. إذن، لا مفر من أن يكون اختيار مهيار لذاته، باعتباره الأساس لكل اختياراته الأخرى، هو، في أعظم معانيه، اختياراً للفعل في غياب أية معرفة موضوعية، وكأنه به يأخذ هنا بفهم ياسبرز للحرية على أنها تقوم على ما يسميه «علم عدم العلم»<sup>(٢٣)</sup> das Wissen des Nicht-wissens. إن ذاته النظيف من كل «بقع وآثار» التشويش المجردة من كائناتها التجريبية والموضوعية، ذاته الموحدة، هي مصدر أفعاله الحرة. فلا مكان هنا للمعرفة الموضوعية لأنها تقل على الحرية؛ إنها مجرد الحرية من فاعليتها الذاتية المقوية. إن المعرفة الموضوعية تحرك الشخص بدوافع من خارجه فتعزده به إلى قمم التشويش. إذن، كل دافع خارجي غير متأسل في التجربة الشخصية ينقل على الحرية بسائق لا مشروطيتها. من هنا، لا نرى مهياراً أنه يعرض نفسه للزلل أو الشطط لقطع

الجلد في اتجاه التشخص. لنبدأ، إذن، بمرافقة مهيار في مغامرته الطويلة هذه تحت الجلد. هكذا يمثل أماننا مهيار أول ما يمثل:

إنه الريح لا ترجع القهقري، والماء لا يعود إلى منبعه.

يخلق نوعه بدلاً من نفسه – لا أسلاف له وفي

خطواته جلوره (مزمور، ص ١٤).

يعني لنا مهيار في هذا القول أبعاد تجربته الشخصية كلها. إن هذا القول، في الواقع، مفتاح سر وضعه الإنساني بما هو وضع تشخيصي خالص. ومعظم ما سيأتي في هذه الدراسة يدور حول فض مكتون هذا القول وإضائة دلالاته الأساسية، بخاصة تلك الدلالات التي لها أهمية فلسفية.

لنحاول أن نفهم الآن ما الذي تعنيه عودة مهيار إلى ذاته باعتبارها سيروته تشخص. إن العودة إلى الذات في هذا السياق هي، قبل كل شيء آخر، فعل اختيار للذات، «أعجن خميرة السقوط، أترك الماضي في سقوطه وأختار نفسي» (مزمور، ص ٤٢). إن اختيار مهيار لذاته هو، من منظوره، الشرط الأول والأساسي لممارسته حرية الاختيار، بعامه. إن كل اختيار حر، مهما كان موضوعه، ينطوي على اختيار الذات بما هو سيروته تجلير للذات في ذاتها أو محور حول الذات. ولذلك، يصبح اختيار الذات الخطوة الأساسية الأولى في اتجاه التشخص. إن مهيار، في اختياره لذاته، يحول الكوجتو الديكارتي إلى الـ *Bligo* (أنا اختار، إذن أنا موجود). إن هذا يضع مهيار في إطار ما صار يعرف بالأرثوذكسية الكيركيجوردية، مثله في ذلك مثل نيتشه وكارل ياسبرز من بعده<sup>(٢٤)</sup>. إن الأرثوذكسية الكيركيجوردية هي حالة توتر دينامي في أعماق الفيلسوف تتمتع من قبول أي شيء على أنه أمر نهائي مسلم به، لأنه هو ذاته ليس شيئاً نهائياً. إنه يجد نفسه دائماً في حالة وجودية من التزوع نحو ما هو أكثر وضوحاً وتميزاً وقيمة في معناه الإنساني الأخير. إنه ينزع دائماً نحو وجود أعلى، كما يقول نيتشه. إن حالة التوتر الدينامي هذه يعانيتها مهيار بحدة فزاه يتكره ما لا يرويه (ص ١٩١)، وينزع باستمرار نحو الممكن: «أجده نحو البعيد والبعيد يقي» (مزمور، ص ١٠١) «لا يظلل تاريخاً من

صلته للمعرفة بالعالم الموضوعي، عالم الأشياء الحسية، :  
«ضيق خيط الأشياء وانطقت/ نجمة إحساسه وما عثره  
(صوت آخر، ص ١٨)، فهو لا يحتاج سوى إلى الإبحار في  
عينيه لتتكشف له الحقائق كلها، أي سوى للخروج من  
قسمم التشويق إلى رحاب عالمه الداخلي، دون اللجوء إلى أية  
معرفة موضوعية:

لأنني أبحر في عيني

قلت لكم رأيت كل شيء

في الخطوة الأولى من المسافة (قلت لكم، ص ٨١)

ما يوضحه لنا مهيار حتى الآن هو أن التمولد طريقه  
نحو التشخص، أي أنه ملزم بأن يتفرد حتى يتشخص. من  
هنا إعلانه «إنسان الداخل»؛ «أنا الساكن في أصداف العلم،  
المعلم إنسان الداخل» (مزمو، ص ١٠٢)، وإضافته على  
ذاته بعضاً من خصائص أدوية الكوجتو الديكارتي. إن عملية  
التشخص تتطلب أول ما تتطلب الانشقاق عن ملامسة البيئة  
وعلى استعادة الذات ومحاولة القبض عليها من جديد، في  
سبيل التجمع حول مركز من مراكز الذات واتساعها معها.  
فمهيار يترك أن التحصن في الداخل هو الضمان الوحيد  
لبقاء ذاته فارغة ونظيفة؛ فيعد أن يبقينا أنه يصدد محو الآثار  
واليقع في داخله وغسله داخله وإبقائه فارغاً ونظيفاً، يقول لنا  
بقوة: «وسأبقى؛ فأنا مسيح بنفسي» (مزمو، ص ٤٣).

ولكن ماذا يعني على وجه التحديد تفرد مهيار  
وانسحابه إلى عالمه الداخلي ليتحصن فيه؟ إنه، قبل كل شيء  
آخر، يعني انسحابه مما يسميه هيدجر عالم «الواحد» Das.  
Mann أو عالم الـ «مهم» أو عالم «الإنسان - الجمهور»  
L'Homme - masse، بحسب تعبير جيريل مارسيل<sup>(٥)</sup>.  
فكرة الواحد أو الـ «مهم» هي المبادل الوجودي لفكرة «الآخر»  
المصمم generalized other التي تجلها في كتابات عالم  
النفس الاجتماعي النرويجي هيربرت ميد Mead، فالواحد  
يفكر ويعتقد ويتكلم ويتصرف كما يفعل أي واحد منا.  
وهكذا فهو يجسد الامتثال conformity في أسوأ صورها،  
ويقع فريسة التشويق والاستلاب. فهو لا يهرب عن نفسه بالحوار،  
بل بالثرثرة اليومية. المحيط الذي يتحرك ضمنه يلد إما اكتفاء

قائماً على التقاطع بأن كل شيء هو أفضل الأشياء الممكنة،  
وأن قوة المطالبة التي تفرق الإنسان في نوع من أنواع السبات  
النباتي يجب ألا تمس، وإما أنه يولد حركة مضطربة تنتقل  
من تحول إلى تحول في شهيتها اللامحدودة، أبداً، للتأثيرات  
للمساحة والإحساسات القائمة على الملامسة الخارجية. وفي  
كلا الحالتين، يجد هيدجر أن النتيجة هي تغريب الإنسان  
عن ذاته Selbstfremdung ووضع الإنسان الحقيقي. هذه  
النتيجة تعني في التحليل الأخير تعطيل الإمكانيات الإنسانية  
وإحلالها في الحياة اليومية للمساحة. إذن، لا خلاص  
للشخص الإنساني من هذه الحياة المشبعة بالمباشرة إلا  
بالانشقاق - الانشقاق عن حياة الآخر المصمم في سيرورة  
استجماع وتركز ذاتين تنتهي به، مرحلياً، إلى التمولد<sup>(٦)</sup>.

لم يكن هيدجر أول المتنبهين لهذه المشكلة، مشكلة  
مواجهة الشخص الإنساني للواحد أو الآخر المصمم. فقبل  
هيدجر تحدث كيركجور من طغيان الجمهور أو العامة. إن  
مفهوم الجمهور أو العامة هو المبادل الكيركجوردي لمفهوم  
الواحد عند هيدجر. ما يدل عليه هذا المفهوم ليس شيئاً عتيقاً:  
ليس الأمة ولا المتحد ولا الجيل، حتى ولا أفراداً معينين. إنه،  
في نظر كيركجور، مفهوم يدل على قوى التجريد الهائلة  
في المجتمع الأوربي الحديث، هذه القوى التي تعمل  
باستمرار على سحق الوجود الفردي عن طريق سلبه ذاتيته  
وفرادته الخاصة وتجريده من عينته<sup>(٧)</sup>.

إن مشكلة مواجهة الفرد قوى التجريد هذه الممثلة  
بالواحد أو الآخر المصمم أو العامة اتخذت شكلاً أكثر تعقيداً  
لدى برديايف. لقد ميز برديايف بين الأنا والشخصية. الأنا  
هو قبل كل شيء الذات الواعية الواحدة والكائنة وراء  
الشخصية. إن بإمكاننا تحديده، من وجهة نظره، على أنه  
الوحدة الثابتة وراء كل تغير في الوجود الشخصي. كل «أنا»  
هو وجود مفرد ومميز، عالم بذاته. ولكن رعى الأنا لأي  
موضوع يحمل في أعماق تلافيفه عناصر اجتماعية، حتى  
عندما يتخذ صورة وهي ذاتي. فحتى أي ذاتي ينبغي أن  
أعي الآخرين. من هنا يبدأ الأنا يتحول إلى شخصية<sup>(٨)</sup>.  
الشخصية هي، في المقام الأول، ذات شأن روحي. هنا يتفق  
برديايف مع ماكس شيلر في أن الشخصية تجسد وحدة

أفعالنا وإمكاناتها. إنها الشخصية بالذات ما يشكل، في اعتقاده، للمشكلة الوجودية الأساسية<sup>(٩)</sup>.

الفرد يختلف عن الشخصية من حيث كونه مقولة بيولوجية طبيعية وشكل، بالتالي، رباناً بين الأنا ومحيطه الإنساني. إن الفرد، بعامل المستلزمات الوضعية لوجوده الاجتماعي، يحاول أن يؤدي دوراً في محيطه وأن يشغل مركزاً اجتماعياً. وهو من خلال ذلك إنما - يحاول توحيد ذاته بذات أو ذات أخرى، أي يبحث عن الانتماء وتحديد هويته من خلال التماهي مع الآخر. ولكن ما يربط - في نهاية الأمر - على تأدية الشخصية هذا الدور الاجتماعي أو ذلك هو أنها لا تمود ذاتها الأصلية الروحية، إنها تصبح فقط شخصاً<sup>(١٠)</sup>.

ولكن الأنا، في نظر برديايف، لا يمكن أن يستفد في الشخص، ولذلك فهو دائماً مهدد بالفشل في تأسيس علاقات حقيقية مع الآخرين، أو مع الذات. إن هذا هو ما يشكل أساس فهمنا للمشكلة الوجودية للفني والاعتراب. فوجود الأنا، باعتباره شيئاً متميزاً عن الشخصية، وباعتباره الوحدة الشاكلة وراء كل تغير في الوجود الشخصي، يشكل حاجزاً ثابتاً بين الفرد ونجاحه، من خلال أدواره الاجتماعية، في تحقيق تمام تام مع محيطه الاجتماعي. لا مفر، إذن، من وعي الشخصية بذاتها بوصف هذه الذات شيئاً مميزاً عن حياة الجسد، عن محيطها الاجتماعي. والشعور بالاعتراب، في ما يلعب إليه برديايف، ينمو جنباً إلى جنب مع نمو الشخصية في وعيها بتميزها عما هو محيط بها. إن الشعور بالاعتراب يبلغ أقصاه عندما يجد الشخص الإنساني نفسه، وسط العالم الاجتماعي، المجرد والموضوعي، عرضة لضغوط قوى التشويق والتجريد العاملة على تحويل شخصيته الذاتية إلى موضوع<sup>(١١)</sup>.

إذا كان برديايف قد أعطى المشكلة طابعاً سيكوسوسولوجياً، فإن جان بول سارتر أضاف إلى هذا الطابع معنى فينومينولوجياً. لا يعالج سارتر في (الوجود والعلم) العلاقة بين الفرد والمجتمع بصورة مباشرة، ولكن من خلال معالجته علاقة النفس الذاتية subjective self بالموضوع الاجتماعي social object. مشكلة وجود الآخر alter

(الموضوع الاجتماعي) لا يمكن أن تنفصل، كما يلاحظ سارتر، عن مشكلة وجود الذات. فالذات، في وعيها الخاص بوجودها، لا تعامل نفسها بوصفها موضوعاً، إنها تصبح موضوعاً فقط من وجهة نظر الآخر. إن اهتمام سارتر هنا ليس بعلاقة الذات بالآخر باعتباره جسموداً لروح التجريد المتمثلة بالمجتمع التكنولوجي الحديث، بل بعلاقة الذات بالآخر باعتباره ذاتاً أخرى. فالذات لا تكون مهددة بالتحويل إلى موضوع إلا من خلال كونها معرضة لأن تصبح موضوعاً لوعي الآخر. ولذلك انتصب اهتمام سارتر في (الوجود والعلم) فقط على فض المكنون الفينومينولوجي لعلاقة الذات بذات أخرى، كاتناً ما كان الشكل الذي تتخذه هذه العلاقة.

أما جبريل مارسيل، فإنه يعود بنا إلى مشكلة علاقة الفرد بالمجتمع كما فهمها كيركيجور. إن الشخص الإنساني يتحول إلى موضوع بواسطة روح التجريد المتجسد في المجتمع التكنولوجي الحديث. الفرد، كما يرى مارسيل، تحول بواسطة وسائل مطعة، كالدعاية، مثلاً، إلى مجرد إنسان - جمهور L'homme - masse. وعى الانتساب إلى جمهور يصبح أكثر حقيقة وأكثر أهمية من وعي الذات الفردية، وتماهى الفرد معه يصبح الوسيلة السهلة لتجنب الفرد قلق الانفصال (separation - anxiety) الذي عالجته دوركيم بوصفه شكلاً من أشكال الاضطراب والانحلال في الحياة الشخصية والاجتماعية. ولكن الجمهور كمي ولا شخصي، مما يعني تفرق الشخص عن ذاته في محاولته تجنب قلق الانفصال ووقوعه فريسة لشبكة التجريد في محله<sup>(١٢)</sup>.

الذات مواجهة، إذن، بوجودها لشخصي يهددها بالتجريد، من جهة، وتحولها إلى موضوع، من جهة ثانية، وذلك يؤدي، شأن ما يؤدي إليه التفكير الهيكلية، إلى فصل الذات عن الموضوع في الوجود الفردي وإلى توحيدهما في الوجود للعمم التجريدي. إنه يؤدي، كما يبرر عمانوئيل مونييه:

لى نزعة الإطاحة بعملية التشخص التي تهاجم الحياة، وتعرقل وتبطلها، وترفضها في أنواع ذات نسخ متكررة، بصورة لا نهائية، وتفسد

من هنا نفهم انشقاق مهيار عن محيطه، معنى انفلاقته المونادية. إن مهيار يرد على عوامل التجريد والتشيع اللاشخصية في محيطه عن طريق التحصن في ذاته. إنه يرفض أن يكون مسجوناً خارج ذاته، بأي أن يكون مجرد مركز بسيط لتلقى النتائج الموضوعية، يتمرد على كل ما من شأنه أن يجرده ذاته ضمن إطار الآخر المعمم اللاشخصي. ولذلك يعلن لنا مهيار: «وسأبقى، فأنا مسيح بنفسى» (مزمور، ص ٤٤٣)، وأنه منذ عرف الآخر المعمم استلزم (وعرف الآخرين) فرمى صخره فوقهم واستدار، الآخرون، (ص ٣٧). استدار إلى أين؟ إنه استدار إلى الذات استدارة انطوائية في عملية استغوار تشخصي. إن مهيار، لكي تكون ممارسته للدالكيتيكية السقراطية ذات معنى، بغوص في دخليته يحدد علاقتها بما حوله، يفهم وضعه التاريخي فهماً لا يخضع لأية مسلمة قبلية أو لحقائق غير الحقائق التي يكشفها هو في داخله. ومهيار يفعل كل هذا بمعزل عن الآخر المعمم، مؤكداً لنا: «لا شيء يجمع بيننا - وكل شيء يفصلنا» (مزمور، ص ١٣٧). إن عملية التشخص الحقيقية لا يمكن إلا أن تمر في مرحلة التعمود وأن تشمل أنهية الكوجستو الديكارتي. إن تلويث الذات الذي يعنى إسطاء الذات قوانينها الخاصة المحددة لمعانها الخاص واتجاهها الخاص ستوجب، قبل كل شيء آخر، إفراغ الذات من شيفتها. من هنا نفهم قول مهيار الذي أشرنا إليه سابقاً: «أحمو الآثار واليقع في داخلي. أغسل داخلي وأتركه فارغاً ونظيفاً. هكذا تحت نفسى أحياء. هذا يعنى أن مهيار يقطع الأسباب بينه وبين الواحد أو الآخر المعمم، إنسان اليوميات والتوافه، إنسان العادي والسطحي، الإنسان الذي لا يعدو كونه وظيفة من الوظائف وموضوعاً من المواضيع. ومهيار يفعل كل هذا ليصل إلى هذه النتيجة، نتيجة وجوب كونه ذاتي البدء «والخريطة التي ترسم نفسها» (مزمور، ص ١٣٩). الموناد هنا ابتدأت تتخذ شكلها الأخير الذي يتبلور ضمن القوانين الخاصة للذات وتحدد بها تحدد كيانياً. بغير هذا الانشقاق المونادي عن محيطه، يقرب مهيار عن ذاته ويصير مجرد رمز في سلسلة، محدد بقوانين هذه السلسلة. نهيار بأي أن يصير مجرد رمز في سلسلة، وكأني به في تأكيد وجوب كونه «الخريطة التي ترسم نفسها» يكره احتجاج كيركيغورد:

الاكتشاف بإحاطته إلى آليات، وتتابع عن طريق العطالة حركات لا تلبث أن تتكفى ضد غايتها. إنها تخفف من توتر الحياة الاجتماعية والفكرية، في نهاية الأمر، من جراء تراكمات العادة، ومن العباد، والفكرة العامة، والثرثرة اليومية<sup>(١٣)</sup>.

مهيار يجد نفسه أيضاً مهلداً بوجود لا شخصي، أي بقوى التشيع والتجريد اللاشخصية العاملة في محيطه. إن قوى التشيع والتجريد هذه ليست وفقاً على مجتمع معين أو على وضع تاريخي معين، فهي، أصلاً، ليست وليدة عوامل وظروف مؤقتة، بل تجلدها فاعلة في كل المجتمعات في كل ظروفها ومراحل تطورها، وإن لم يكن بالقوة نفسها أو بالقدرة نفسها على التجريد. إن الفرد دائماً يواجه بالواحد أو الآخر المعمم، لأنه لا يمكن أن يوجد إلا في محيط اجتماعي معين. «الحياة التي أحياءها، فيما يقول ياسبرز، هي جزء في المحيط الاجتماعي الذي أرتبط به أنا بروابط تاريخية؛ أنا لا أوجد كدرة معزولة ولكن كمضو في عائلة أو جماعة، كجزء من هذا القطيع أو ذاك...»<sup>(١٤)</sup>، ولكن المشكلة الأساسية بكل خطورتها ليست مشكلة وجودي في محيط اجتماعي معين. المشكلة، كما أشار ياسبرز، هي، بحق، مشكلة أن أخضع محيطي خضوعاً لا مبروراً ودون أي رعي لوجودي الشخصي الفريد. المشكلة هي أن أفشل في مقاومة عوامل التشيع اللاشخصية المستهتفة تحويل ذاتي إلى موضوع وأن أقع في فخ التجريد.

هذه هي المشكلة الأساسية التي يواجهها مهيار، فالعالم الذي يعيش فيه لم يفقه التفنن في ابتكار الوسائل ذات القدرة الهائلة على التجريد. الإنسان في عالمه يشأ ويعمم في عملية موازنة تجريدية تخيله ليس إلى قطاع واسع من قطاعات حيواته المتخللة بالإلحاحات الخارجية فحسب، بل أيضاً إلى مركز بسيط لتلقى النتائج الموضوعية. الإنسان في عالمه يضع في نوع من الملائشة في شبكة من العلاقات الهندسية، وهو لذلك يسلب حضوره الحق تحت طبقة التجريد والتخارج والتشيع. إننا في هذا العالم - لنستعصر قول فالييري - «مسجونون خارج ذواتنا».

«ضمني في سيستم فتفتيني - أنا لست قط رمزاً رياضياً - أنا أكون».

إن احتياج كيركيغورد كان موجهاً بالأخص، ضد هيجل؛ الثالث والموضوع، الفكر والوجود، متوحدان في نظام هيجل الفلسفي التأملي، بينما هما منفصلان في الوجود الفردي. الذي يعني مهيار، كما عني كيركيغورد من قبله، من هذا النوع من التفكير الهيجلي هو أنه ينفي حقيقة الوجود الفردي في نظامه العقلي المجرد. الفرد بات مجرداً من كل معنى ذاتي وفق عخطط التفكير الهيجلي، الذي شأنه شأن مهيار لا يمكن أن يقبل بهذا النوع من التفكير الذي يوضع الشخص الإنساني في شبكة من العلاقات الضرورية القابلة للفهم. مهيار، كما رأينا، «يخلق نوعه بدءاً من نفسه، لا أسلاف له وفي عخطواته جذوره». وهو بمجرد إدراكه لهذه الحقيقة، حقيقة كون فاعليته الشخصية محددة مساره، يترك، مع كيركيغورد، أن الوجود الإنساني من حيث هو وجود فردي، هو، بالضرورة، وجود عيني لا يقبل التعميم أو التجريد. وهو، لذلك، يعكس ما قال به هيجل، يمكن أن يخضع لهذا المفهوم أو ذاك وأن يتجرد من فاعليته. إن تفكير مهيار، في وعيه الوجود الفردي في عينيته المطلقة، ينطوي على رفض قاطع لمنطق الوحدة، ينتصر للبهتت ضد هيجل واسبنوزا أيضاً. إن الهيجلي والسينوزي، سواء بسواء، رفضا رؤية التعدد والكثرة. منطق الوحدة، لهما، هو المنطق الوحيد المشروع. لقد نسب هذا المنطق قوايتين النسب والعلاقة، ونسب مهباء، بالتالي، التعدد والكثرة. أين أحرف الجر؟ أين الأفعال؟ النظر الفارق في وهم المطلق لا يستطيع رؤية هذه الأشياء الصغيرة. وهكذا تنفي الذات الفردية في نظام عقلي مجرد ويتحول الشخصي الإنساني إلى مجرد مجموعة من الأدوار المرسومة قبلاً وفق منطق الكلي أو منطق الواحد المطلق.

من هنا نعود إلى النقطة التي يبدأ منها مهيار. إن مهيار، كما رأينا، هو «الخريطة التي ترسم نفسها». هذه هي الناحية الأساسية التي تضمنها في الطرف الآخر المضاد لهيجل. دون أن يكون مهيار «الخريطة التي ترسم نفسها» لا يستطيع أن يبلغ مرحلة التوكيد الذاتي. بغير هذا نفل ذاته مجرد مجموعة من الإضافات الخارجية، لا تكشفاً وتبلوراً من الداخل. إنها تبيت مجرد رمز في نظام عقلي مجرد. لذلك

رأينا كيف لا يجد مهيار بدلاً للثورة على المنطق الهيجلي فيجعل ذاته فارغة ونظيفة وحررها من شيعتها ويموندها. إن مهيار يريد أن يحتل فقط بلده، أن يكون. ولكن ترمود مهيار أو انصرافه إلى نوع من أنواع أنوية الكثرة هو مرحلي. فما إن تبلغ ذاته الوضع الأخير لتفرددها، ضمن أطرها المازلة، حتى نعود فتتطلق إلى الخارج، ولكن من الداخل. إن التجمع في الأعماق بيت هنا استعداءاً لوتوب جديد. هذا الاستعداد يضع الذات في محاذة العالم، لأنه ملغى بالتحدي والامتلاك. ولذلك إذ يخطأنا مهيار قاتلاً، «لا أستطيع أن أحيا معكم لأستطيع أن أحيا إلا معكم» (مزمو، ص ١٣٧)، نبدأ نترك أن المواند على وشك أن تكسر أطرها المغلفة وأن أنوية الكرجتو تحمل في تلافيفها بلور البث. ليس في قول مهيار هنا أية مفارقة. إنه إذ يقول «لا أستطيع أن أحيا معكم»، يمر عن هذا النزوع القوي فيه للتوكيد الذاتي. وهو هذا النزوع للاشتقاق عن كل ما من شأنه أن يعطل ذاته في عملية تشخصها. وإذا يستطرد في لهجة موهمة للتناقض «لا أستطيع أن أحيا إلا معكم»، يمر عن هذا النزوع القوي فيه للبث. ليس بين الاشتقاق والبث أي تناقض. البث، المهيار هو توكيد حضور الشخص وتجسده في العالم وإمكان التحدي والامتلاك، وليس حركة في اتجاه ذواته في الآخر المغمم أو تلافيه مع الواحد. إن البث، كما سنوضح فيما بعد، هو حركة في اتجاه امتلاك العالم والأشياء عن طريق تلويثها، وليس حركة في اتجاه موضوعة الذات.

إن سيروية التشخيص لدى مهيار تبدأ، إذن، بالتفرد لتنتهي بالانفتاح على العالم والآخرين. إنها تنتقل به من كونه فرداً إلى كونه شخصاً. وأفضل ما يمثل هذه السيروية القصيدة التالية:

ضئع خيط الأشياء وانطقات  
نجمة إحساسه وما عثرا  
حتى إذا صار خطوه حجرا  
وقورت وجنتاه من ملل  
جمع أشلاه على مهل  
جمعها للحياة وانتثرا  
(صوت آخر، ص ١٨)

الإنساني كما تختبره بصورة مباشرة، معرى من كل سماته الجائزة، من كل ما يتراكم عليه جراء نظرنا إليه تحت تأثير ما يسميه هوسرل «الموقف الطبيعي» *Natural attitude* وهكذا فالقاعدة الأساسية في التفكير الفينومينولوجي الحديث هي هذه: ننظر قبل أن نفكر، لنلاحظ قبل أن نتجرد في إطار النظر، لنصف الموجود هناك في العالم أو في داخلنا كما يتكشف لنا في ذاته، وليس كما نراه من وجهة نظر علمية أو فلسفية تقليدية. ننظر إلى الموجود ونوضحه دون أن نطلق عليه حكماً مسبقاً وفق مقاييس ثابتة، وفق مقولات قبلية أو مفاهيم نظرية. ليس المنهج الفينومينولوجي، إذن، منهجاً علمياً، إنه يصف ولكنه لا يفسر. يوضح الخصائص والعلاقات التي تمثل في حقل التجربة الإنسانية المباشرة، دون أن يعنى بالعلاقات السببية وراء هذه الظواهر. المنهج الفينومينولوجي يدعونا إلى فهم *Verstehen* العالم لا إلى معرفته *Wissen*. للمعرفة تخضع لمقولات ومعايير سابقة على التجربة، بينما الفهم لا يخضع لأي شروط سابقة.

من الواضح هنا أن الدعوة إلى العودة إلى الأشياء في ذاتها باعتبارها الشعار الأساسي للفينومينولوجي هي في حقيقة الأمر دعوة إلى العودة إلى المفرد والمعنى والخاص الذي لا يمكن القبض عليه عن طريق المفاهيم المجردة، أي الذي لا يمكن أن يشكل موضوعاً للفاهمة *Verstand* بل للفهم *Verstehen*. إنها دعوة إلى العودة إلى ما يمثل في حقل التجربة الشخصية المباشرة<sup>(١٥)</sup>. من هنا صارت العودة الفينومينولوجية إلى الأشياء في ذاتها مبدأ أساسياً لما يسميه نايت «الأدب كلفسة»، أي أدب الفينومينولوجين من أمثال سارتر وجيد وسواهما. فالأدب، بعامته، ليس وسيلة إلى المعرفة بل إلى الفهم، ليس أداة للتفسير بل للوصف، إنه طريقة جديدة للنظر إلى الأشياء لا تخضع سوى للشروط التي تنشأ في سيرورة اختيارنا للأشياء. ولذلك فهو ينطوي على «رؤية» الأشياء كما تتكشف لنا من داخلها. ولكن هذه «الرؤية» غير ممكنة إلا بعد قيامنا بعملية رد فينومينولوجي تتيح للظاهرة أن تصرى من شيعتها – من كشافها التجريبية وعلاقتها السببية، بل من كل سماتها الجائزة وما أضفى عليها من خارجها من جراء إخضاع الإدراك لمتعضيات الموقف الطبيعي.

أول ما نلاحظه هنا هو أن مهيار يبدأ بقطع الأسباب بينه وبين العالم الخارجي (عالم الأشياء المحسوسة) الذي يهده بالتشيع، أي يملق عمل حواسه لينسحب إلى عالم الداخل. ولكن هذا الانسحاب من العالم الخارجي إلى عالم الداخل ليس غرضه الانسحاب من عالم الفعل، إنه يستهدف من وراءه، أولاً، توحيد ذاته بأناه (تجميع أشلائه على مهل) بعد أن جردها بالتشيع من الطاقة الذاتية على الفعل، فلم تعد أفضل من أشلاء ميتة، لوجه ذاته الموحدة من ثم إلى عالم الفعل (الحياة) فلا يبقى «خطوه حجر». إن ما يأتي بعد توحيد ذاته هو استعادته لثوب جليله، استعادته لثب، لأن يملأ العالم بأفعاله، لأن ينتشر في جميع الجهات أفعاله - لا أشلاء ميتة.

إن عودة مهيار إلى ذاته، من حيث هي تحسن في الداخل، تحمل إلينا، كما رأينا، شيئاً من معنى الكثرة، شيئاً من معنى الأوبة والتعود. أما عودة مهيار إلى ذاته، من حيث هي حفر تحت طبقات التشيع للتراكم عليها من الخارج بحثاً عن وجوده المعنى، الخاص والمفرد، فهي تحمل إلينا شيئاً من معنى الرد الفينومينولوجي. إن مهيار، كبركبيجود من قبله، ينظر إلى الوجود على أنه، في أقصى تجليه، لا يتخطى كونه وجوداً فردياً خاصاً. إن عدوه الرئيسي هو التجريد.

إن العودة إلى المعنى، المفرد، بمعناها الفلسفي، تصاحب اسم الفيلسوف إدموند هوسرل والحركة التي أطلقها باسم الفينومينولوجيا. لقد حضنا هوسرل على العودة إلى الأشياء في ذاتها *Zurück zu dem Sachen selbst*، وقد استجاب له كثيرون من بينهم الفلاسفة هيدجر وسارتر وميرلوبونتي والكاتب الفرنسي المشهور أندريه جيد الذي لم يكن سوى صدى لهوسرل عندما قال: *Nous irons vers les choses*. لقد كانت دعوة هوسرل إلى العودة إلى الأشياء في ذاتها مستهدفة، في الأصل، تأسيس فهم جديد للمعرفة متحرر من السمات التقليدية للمنهج العلمي، سواء في شكله التجريبي أو في شكله الإجرائي *operational*، سواء اتخذ من الاستبطان أو من الاستقراء أداة استدلالية له. فما هو مطلوب، فيما يذهب إليه هوسرل، هو منهج مطابق لموضوع العالم



الإنساني وفق منطق الضرورى هو حاكم على هذا النظر أيضا. إن مطلقيته القيمة تفترض أن ما تجده تحت طبقات التاريخ من أنظمة فكرية وقيمية هو ما ينبغي أن يشكل المعايير النهائية لفكرنا وقيمنا في الحاضر. وهنا يصبح التاريخ أيضا، وبماضل الضرورة، مقياس ذاته الأخير. الإنسان، هنا، لا يمكنه أن يقيم التاريخ وفق معايير مستقلة، بماضل عدم امتلاكه أى معايير غير مستمدة من ماضيه. التاريخ، إذن، معيار ذاته. وهكذا تصل - وفق خطط النظر هذه - إلى النتيجة الآتية: التاريخ يفعل بمحزل عن الإنسان وفق منطق خاص وضرورى، كامن في حركة التاريخ الداخلية، وكأنى بالتاريخ هنا قوة وأصية تملك حق تقييم النظر الإنساني وتجديد فاعليته الإرادية. قوة مجرد ذاتها في إطار غائى، بحيث تصبح هى ذاتها هدفا لذاتها، وفي إطار قيمي، أى بحيث تصبح هى ذاتها مقياسا لذاتها. فى عالم ملجوم بالماضى يصير التاريخ موضوع فاعلية النظر وموضوع فاعلية الإرادة ومتجههما معا.

اتطلاغا من هذه النظرة إلى التاريخ، تتخذ القسم التاريخية، بل الموروث بكليته، شكلا مطلقا وسلطويا. هنا تتوصل إلى الحكم على ما هو كائن وما سيكون باسم ما كان - الذى كان هو وحده الحقيقى ووحده المحدد. ما هو كائن وما هو ممكن يكتبان معنييهما من هذا الذى كان. ماذا يمكن أن يكون وضع الشخص الإنساني فى ظل تفكير كهذا؟

الشخصى الإنساني مدعو هنا إلى أن يرضخ لسلطة التاريخ المطلقة. إنه مدعو إلى أن يقف أمام جبروت التاريخ، كما يقف أى مؤمن بأحد الأديان السلطوية أمام جبروت الله: مجرد قواه باستمرار ويسقطها على الله فى شكل قوى لامحدودة تتخطاه، بما هو كائن محدود. وهكذا، بعد أن يجرد كل قواه ويسقطها على الله، يبيت فى النهاية لا يملك شيئا سوى شعوره بالخطفة والإلهم. هذا أيضا شأن الذى يقف أمام جبروت ومطلقة التاريخ المفرضين. فعندما يجرد الإنسان قواه ويسقطها على ماضى خارج ذاته، مسببا عليها، فى وضع التجريد، طابعا مطلقا لا محدودا، يتوهم أن هذه القوى، فى لامحدوديتها ومطلقيتها المزعومتين، تتخطاه، بما هو محدود،

إن شعر أدونيس ينتمى، دون أدنى شك، إلى هذا النوع من الأدب الذى يحمل مبعدا هوسرل. إن العودة إلى الذات، كما رأينا، تعنى لمهيار العودة إلى المعنى، المقدر، والخاص الممثل فى حقل التجربة المباشرة. فهى عودة إلى رؤية الذات فى فرادتها التى لا يمكن القبض عليها عن طريق الفاعمة. ولذلك عندما يعلن مهيار أنه «مفلق كجذع شجرة، حاضر ولا يقبض» كالهوة، فهو إنما يصف لنا ذاته ضمن إطار اختياره الفينومولوجى لها، أى ذاته وهى مختبرة بصورة مستقلة عن كل المفاهيم المسبقة، وكل مقولات التجريد الفكرى والنظرى وجائزة الملائق السببية والإضافات الموضوعية. إنه بمعنى آخر، يصف لنا ذاته بعد رده لها، فينومولوجيا، (أى بعد محوه للبعد والأثر من داخلها وغسلها لتبقى فارغة ونظيفة)، بحيث لا تمود تخضع لأى مفاهيم جامدة مسبقة ولا تعود قابلة لأن تتشبا أو لأن تتجهر.

إن عودة مهيار الفينومولوجية إلى ذاته، من حيث هى عودة إلى ماضى عيني ومفرد وخاص، لا تستوجب منه فقط أن يدير ظهره للواحد أو الآخر للمعم، بل أن يدير ظهره أيضا للماضى. «أترك الماضى فى سقوطه وأختار نفسى» فيما يقول لنا مهيار. الماضى قمقم والعالم الذى يعيش فيه مهيار «بركة للقطيع» [اللدنة (أصوات) ص ١٤١]. ولكن مهيار فى عودته الفينومولوجية إلى ذاته، أى فى اختياره وجوده المعنى الخاص محررا من كل ما من شأنه أن يعمم ويحدد ويخرج هذا الوجود، بات واحدا من الذين «كسروا خاتم القمام» (شناد، ص ١٦٣)، وانصرفوا عن «بركة القطيع» ليستحموا فى منابع الداعل.

إن عالم مهيار ملجوم بالماضى، حيث لا معنى إلا للنيات، وحيث كل شئ محكوم مسبقا. التاريخ فى هذا العالم يشكل حدودا نهائية لفاعلية الإرادة وفاعلية النظر. إن عالمه يقع ضحية النظر إلى التاريخ، على أنه يخضع لمنطق ضرورى فيكتسب طابعا جبريا وليس فقط طابعا حتميا. إنه ينظر إليه على أنه ذو نظام خاص به لا يحتل فيه الإنسان وضع المنصر الفاعل بل المنصر المطاوع. ووفق خطط النظر هذه يكتب التاريخ مطلقة قيمة: فالتاريخ - النظام المحدد مسبقا للنظر

الحقيقة بشئ آخر وراء ذاتها. إذا كنت تصر على معرفة هوية الحقيقة، تجد أن الحقيقة هي ما تختبره على أنه حقيقة. الحقيقة هي كما تراها وتسمعها وتشمها وتذوقها.

أن ترى هذا يعني أن تصير إنساناً دون موقف. أقصد أن تخرج من إطار الفكر والتجريد إلى العالم، أن تذهب إلى ما وراء اللغة - إلى الأشياء. هنا يعني أن تتوقف عن أن تكون فريسة شبكة من المجرّدات الفكرية - النظرية أو شبكة المفاهيم والمعاني التي تجوهرت، أو أن تكون أى شئ آخر من الأشياء المضغنة من الخارج على ذلك. أنا إنسان دون موقف، يعني أنني فقط أؤكد وجودي الخاص، يعني أن وفى خطوئتي جلوري، أو على حد تعبير كيركجور «أنا أكون»<sup>(١٦)</sup>.

في هذا الاتجاه تكمن الفوضى والأخلاقيات والجنون أو إن شئت كل «الأشياء المحترقة». ولكن هنا أيضاً تكمن الحرية.

عندما نفهم هذا، نستطيع أن ننظر من خلاله إلى مشاكل عصرنا. عصرنا ليس عصر الإنسان الحر، الإنسان القابض على مصيره، الإنسان القابض على الطبيعة والتاريخ. إنه عصر «الخضوع والسراب» (مزمو، ص ٤٢) حيث التاريخ يسود لا الإنسان، حيث المبادئ تسود لا الإنسان، حيث الآلة تسود لا الإنسان، أو قل حيث كل شئ يسود إلا الإنسان. إنه عصر نقوم فيه الأسباب بينما وبين الموت.

الإنسان ذو واجبات فقط تجاه نفسه، وهذا يعني أنه دون واجبات. هو فقط يمتلك الحياة المتحركة في داخله. واذ ينكر هذه الحياة، يصبح إنساناً ذا واجبات. المسؤولية إيجابية فقط عندما تكون حراً، ولكنها سلبية عندما تصير مقيدة، يعني عندما تصير أخلاقياً. لهذا ينصب مهيار نفسه «ملكاً للرياح» (ملك الرياح، ص ٥٨)، ويتنظر «الله الذي يجمع مكتسباً بالثروة» (رؤيا، ص ٦٩) ويعلم «الأسرار والسقوط» (السقوط، ص ٥٤)، ويحمل «إتنا» (رياح الجنون، ص ١٣١)، الجنون، «الأخلاقيات، الفوضى، الجنون ثالث الثورة. إذن، لا نظام بعد ذلك.

إن هناك نظاماً آخر غير الذي نشر إليه عندما تثرع عن معنى النظام. إنه النظام الذي تتخذ بواسطته البيئة أو أية كينونة حية الصورة form التي لها بالمفهوم الأرسطوطالسي

فريقف عندها ويستسلم لجبروتها. لا يعود في الإنسان عظمة؛ إذ إن أية عظمة تبقى له أمام عظمة التاريخ لا يعود في الإنسان نبل، إذ إن أي نبل يبقى له أمام نبل التاريخ. لا يعود في الإنسان قوة، فأيّة قوة تبقى له أمام قوة التاريخ. وهكذا، إذ يعود الإنسان كل ما فيه من عظمة ونبل وقوة لا يبقى لديه - أخيراً - سوى شعوره بمحدوديته وصغارته وشعوره بالخطيئة، على حد تعبير المحللين النفسيين.

من هنا يمكننا فهم قول مهيار: «أقبل في هاوية مليشة» / بفرحة المنيب والتذير / فرحة أن أصير / خطيئة وخاطئا يحيا بلا خطيئة (هاوية، ص ٦٠). إن خطيئة مهيار هي في تحرير ذاته من الخطيئة؛ فالتحرر من النظرة السلطوية للتاريخ خطيئة ممتعة للذين يمترون الاستسلام والإذعان لسلطة الماضي فضيلتهم الكبرى. والاستسلام لهذه السلطة، كما أوضحنا، إن أدى إلى شئ، فهو يؤدي إلى شعور للمستسلم بضعف ومحدوديته، وأخيراً شعوره بالخطيئة. وهكذا، إذ يحير مهيار ذاته من النظرة السلطوية إلى التاريخ ليتحصن في قواه الذاتية، يكون قد تحرر من الشعور بالخطيئة الملزم عادة لاستسلام الإنسان لقوى سلطوية لا محدودة تتخطاه، بما هو كائن محدود، وفي الوقت نفسه يكون قد ارتكب في نظر المستسلم لهذه القوى خطيئة التحرر منها.

تحرر مهيار من النظرة السلطوية للتاريخ تكريس لمبدأ مهم، مبدأ إنسانية التاريخ؛ إنه يحد إلى التاريخ في عالمه وجهه الإنساني. فهو يعود بنا إلى مبدأ سيادة الإنسان لاسيادة التاريخ، سيادته على قواه وإمكاناته. ومهيار، في هذا التحرر، يبنه الإنسان في عالمه إلى قواه الذاتية، ويدعوه إلى التحصن فيها ووعي حضوره الخاص في العالم، الذي يظل، من أية زاوية نظرنا إليه، حضوره هو الخاص القهيد. لهذا يخاطبنا مهيار بلغة نيتشه وكامراد يقول: «أفتح باباً على الأرض أشعل نار الحضور» (الحضور، ص ٦٥)، ذلك أن مهيار، كما يقول في القصيدة نفسها، يخلق وطناً من «رماد الجذوة، ووطناً من رماد «المومياء» التاريخية التي أحرقتها.

أن تشعل نار الحضور يعني أن تشور على المثالية الفلسفية باحثاً عن الحقيقة أو العالم خارج الإطار الأنطولوجي الفكري الخالص. النقطة الأساسية ليست توحيد

إلى النتيجة المنطقية التى لابد من الوصول إليها لمن يقف موقفه. وإن لديه الجرأة النادرة فى عصر الخضوع والسراب، عصر الذمىة والفراغة (مزمور، ص ٢٢) ليعلم نفسه، فى القصيدة نفسها، «حجة ضد العصر»، أى ليعلم أنه بلا دليل، فى عصر طابعه الخضوع والانقياد، ألا يبيت مهيار «حجة ضد العصر» عندما يتحرر؟ مهيار إنسان لم يعد يعنى له شيئاً أن يحيا وفق خطط التفكير القيمى السائدة فى عصره، التى يحاول عصره فرضها عليه من الخارج. إنه، فى الواقع، كما أصبح واضحاً من تحليلنا السابق، يتبرع ذاته بعيداً عنها، كى يحيا بلذته ومن ذاته. هو لم يعد شيئاً آخر غير ذاته. هو فقط مهيار. قد نقول هنا بكثير من التأفف: ما هذا الإنسان الضائع دون اتجاه وغاية؟ ولكن مهيار يجيبنا، بهزءه نيتشه وعنه، بهذا القول الذى أشرنا إليه سابقاً: «أندم وسخ على زجاج نافلتى ويجب أن أمحوكم - أنا الخريطة التى ترسم نفسها. هذا يعنى أنى له الاتجاه؛ وهذا الاتجاه هو خاصته. إنه اتجاه تابع من داخله، وليس مفروضاً عليه من الخارج. وهذا يعنى أيضاً أنه هو يقود حياته ويعطيها شكلها، يوحى أيضاً.

من هنا يوصلنا مهيار إلى هذه الخلاصة: أن تنظر إلى الداخل يعنى أن تصل إلى فهم ذاتك، لا أن تصل إلى فهم فيسولوجيتك وسيكولوجيتك وبنيتك التشريحية. يعنى أن تصل إلى إيجاد التماس المحمى بينك وبين ذاتك بكتيشها. يعنى أن ترى ذلك كشى خاص مفرد، رؤية فلسفية - فينومنولوجية، لا رؤية علمية. بهذه الوسيلة يمكننا أن نصل إلى معنى الباطنى والروحى والسرى، أى معنى الأشياء التى تشير إلى ما هو خاصيتى بالمعنى التمييزى الخاص، والتى لا يستطيع إنسان آخر أن يشاركنى فيها. إنها الأشياء الفريدة فى وجودى؛ ولذلك هى الأشياء المستمرة البعيدة. إنها ذكرياتى، اشتياقاتى، أحلامى، تصوراتى، الحوادث الخاصة فى حياتى، الصورة التى رسمت، الأفنية التى غنيت. وأى شى يمكن أن يكون خاصيتى غير الذى أخلق؟

عندما يصل واحدنا إلى أن يحيا، كمهيار، من ذاته وبلذته، عندها لاشئ آخر ذو أهمية؛ لا الملك، لا النظم، لا العادة، لا الفكرة. إن الناس يتعلقون بممتلكاتهم بسبب أنهم لا يحبون من ذواتهم وبلذاتهم. إنهم يستبدلون ممتلكاتهم

للمسورة. كل نظام بالمعنى المادى مضغى من الخارج يهزم الشى الذى يضغى عليه. إن الحل لمفارقة أن الحياة لا يمكن أن تكون دون نظام يكمن فى رؤية طريقة ثلاثة من طرق الحياة؛ طريقة تقع بين الحياة الخالية من النظام والحياة المتوازنة ضمن نظام بالمعنى الاعتىادى العام. هذا النوع الثالث متحرر من النظام الاعتىادى. إنه النظام الذى ينبع من الداخل فقط.

لكن هنا قد يجد أحفنا دعوة إلى الانحلال الاجتماعى، أو إلى تخويل المجتمع إلى كينونات فردية - موانعة (أو ذرية على حد تعبير هيجل) معزولة ومسودة بقوة عدائية هائلة. بيد أن مهيار، فى أقصى فوضاه وأخلاقته وجنونه، لا يقصد تعطيل الحوار. إنه يؤمن به إيمان كارل ياسرز. لا حوار حيث لا أطراف تتحاور. الحوار المقصود هنا هو، قبل كل شى آخر، حوار بين أشخاص، لكل منهم ذاتية وفراثة. الحوار يطل حيث يلجم الشخصى الإنسانى بقوة تنخطاه، أو ينفى فى نظام أشرق مجرد. الحوار ينقطع حيث انشبت فى أساس كل مقياس من مقاييس الفكر. ليعود للحوار مكانه فى هذا العالم، يجب أن يحرر الشخصى الإنسانى من قيود الموروث ومن عمليات الموازنة المجردة لوجوده الخاص، ومن التمشويع فيما تتوهم أنه نظام مطلق وكلى. وهذا يعنى لمهيار ضرورة تركز الشخص فى حيزه الخاص. حيث لا حرية، لا حوار. الحوار الذى يمكن أن يكون له معنى هو الذى يحتضن أطرافاً حية، لكل منها ذاتية وشأله الخاص. أما أن يقوم فى عالم مسطح، حيث منطق الوحدة هو منطق التاريخ والقيم والاجتماع، فأمر ليس من طبيعة الحوار الذى لا يقوم، أصلاً، إلا على منطق التنوع والكثرة. إذا تعطل الحوار فى حالتنا، فلن يكون مهيار مسؤولاً عن ذلك، بل سيروية التجريد الجمعى التى تبتلع الشخص وتجمله إلى وظيفة من الوظائف. إن مهيار، فى دعوته إلى أقصى ما يمكن من تخصص، يدعونا إلى أقصى مايمكن من حوار.

وعندما أقول: «أنا إنسان بلا موقف» ألا يعنى هذا أنى بلا دليل أيضاً؟ مهيار يجيبنا عن هذا السؤال بالإيجاب. فبعد أن «يهيج الضباغ فىنا ويهيج الآلهة»، يعلمنا أن تسير «بلا دليل» (مزمور، ص ١٣٧)، شأنه هو طبعاً. إن مهيار يصل

هذه هي المشكلة الأساسية التي تقود إلى الاغتراب والنفي. فلسفة الوجود الحديثة فهمت مقتضيات هذه المشكلة منذ دعت الإنسان إلى العودة إلى ذاته. أورتيغا إي جاسيت Ortega y Gasset يعبر عن اعتقاد مشترك بين كل مفكرى هذه الفلسفة الحديثة للوجود، عندما يؤكد أن الإنسان الحديث، في خوفه من النفي الوجودى يحاول أن يتسلل بقلبه إلى المجموعة الاجتماعية Social Collectivism اللاشخصية واللامحددة، فالعودة إلى الذات، بما هي حركة انتقالية في عملية التشخيص، تبدأ، كما رأينا، بتحقيق انفصال الشخص الإنسانى عن ملاسمة المحيط، وتقود، في التحليل الأخير، إلى الحرية. ولكننا نلاحظ الحرية، لأنها تقودنا إلى الامتزاج والنفي. لذلك بذل أن نختار الحرية، لأننا نغاف مستلزماتنا، نعود فنسقط في هوة التقليدى والمادى والسطحي - هوة الواحد أو الآخر Das Mann. فهذه القيود التي نعود إلى حملها نمت وبقيت فيها منذ طفولتنا الأولى. فلنفس من الصعب، إذن، التكيف ولقبحها وقولبة ذواتنا بقولها، وهي المخرومة فيها منذ ألفتها في هذا العالم. لذلك، نحن هنا نحاول تجنب خطر النفي المصاحب للتوكيد الذاتي طلباً للسلامة، ولكننا نكون قد عسرنا أنفسنا، مجعل دى أونومرونو Miguel de Unamuno رأى في الإنسان الحديث شيئاً يكون كخوفه. هذا الإنسان يلزم يبحث مضطرب عن جوهره الخاص، وإلى هذا الحد، فهو يورط نفسه في مفارقة وجودية مجهولة الغاية والمصير. إنها مفارقة من نوع الضياع الوجودى.. إنه يقول: الإنسان يجب أن يلقى في المحيط مجرداً من كل مرسى، حتى يستطيع أن يتعلم مرة ثانية ما معنى أن يحيا كإنسان. النفي والضياع، إذن، هما الثمن الذي يدفعه الإنسان لتعلم «ممانى أن يحيا كإنسان».

مهيار لم يدفع أقل من هذا الثمن. مهيار، قبل كل شيء، لم يرفض الحرية طلباً للسلامة، ولم يتخل عن توكيد ذاته اجتناباً للخطر. قال مغايباً الصخرة:

رضيت بما شئت: أغنياتي خيزى

ومملكتى كلماتي

فيا صفرتى أنقلنى خطواتى

حملتك فجراً على كتفى

وسمكت رؤيا على تسماتى (الصخرة، ص: ٥٩)

بحياتهم، وانتزاع هذه الممتلكات منهم يعنى لهم انتزاع حياتهم. وهذا يصح أيضاً على معتقداتهم وأديانهم وأهنتهم ونظمهم.

أن ترى هذا كله يعنى أن تصل إلى وضع النفي الخالص قبل كل شيء ويعنى أيضاً أن تصل إلى نظرية تبحث في إعادة التقويم لكل القيم Transvaluation of all values؛ أى أن تذهب إلى ما وراء الخير والشر. لندخل في تحليل هذين الأمرين، مبتدئين بالأول منهما.

وضع الإنسان الحديث، وضع النفي والاغتراب - alienation ليس جديداً. الاغتراب كان قائماً منذ زمن طويل. فالذى حدث مؤخراً هو أن فكرة الاغتراب والنفي انتقلت إلى ما وراء الأبعاد السوسولوجية والسياسية وأدخلت بعداً وجودياً. اتخاذ الاغتراب بعداً وجودياً، بالنسبة إلى ماكس شلر، يعود إلى حقيقة كوننا الجيل الأول في التاريخ الذى بات تشييد الإنسان مشكلة كيانية له<sup>(١٧)</sup> - (د الجابر هو الإنسان، يقول ماركس) - هذا لأننا لا نعرف ما يعنى هذا التشييد، ولا نعرف أيضاً أننا لا نعرف. وهكذا فالمواصل الموضوعية التي شاركت في إيجاد وضع الاغتراب والنفي كانت مدفوعة بأزمة نظرية وبردة فعل فائقة دفعت بالفشل الوجودى إلى مركز الدائرة من الوعي الإنسانى. إنها الأوضاع الخاصة، التقنية، الاجتماعية، السياسية، الفكرية لمصرنا التي استدعت إعادة النظر في وضع الإنسان في هذا العالم، إعادة النظر في معناه الأخير. ولكن لا يمكننا أن نجد ونفهم معنى الإنسان في هذا العالم كما يفهم ويحدد الفسيولوجى وظائفه الفسيولوجية والتشريحية، والعالم النفسى وظائفه النفسية. أى لا يمكننا فهم معنى الإنسان وتشبيده بالنظر إليه بوصفه موضوعاً من المواضيع. معنى الإنسان يتكشف فقط بنسبة وحي الإنسان نفسه لذاته ووضعه التاريخى. هذا يعنى أن الإنسان لا يمكن أن يفهم ويحدد معناه باستشارة كتاب من الكتب، أو الاعتماد على نظرية من النظريات، أو الرجوع إلى عالم من العلماء. فهم الإنسان وتشبيده لذلك يقوم في غياب كل معرفة موضوعية. إن معناه فقط ما يتكشف من داخله في عملية استنواره لهذا الداخل. وفهمه هذا المعنى هو ما هو في أقصى وحي الإنسان لذلك.

ازدادت التصاقاً بذاك، ازدادت إحساساً بالهوية التي تفصلك عن عالم ليس من صنعك. ففي أقصى مرحلة من مراحل التشخيص والتوكيد الذاتي، تصل، بمعامل النفي والتعاطي للمستمرين، إلى وضع تقف فيه «قارغ الفاعل نظيره» لتجابه عالمًا قارغاً أبعد.

إلى هذا الحد يصل بنا مهيار فيذكرنا وضعه ويضعه ويملكه كما يصوره في قصيدته «الليلة العظيمة»، حيث يشعر بملكه أنه مخلق ووحيد مع ذاته. فحتى «الأشياء الأقرب لم تقم بأدنى محاولة لتصبح معقولة». إن مهيار يجد نفسه «ملقى»، على حد تعبير هيدجر، «في مكان ووضع ليس من صنعه، ولم يكن له أي شأن في اختياره». يواجه مهيار في هذا الوضع عالمًا عدائياً مهددًا ذاته باستمرار. وإذا تبعتها ونظمتها في إطار نظامه الكلي. إنه مطارده دائماً بشبح التشو. ولكن مهيار يدرك أن عليه أن يبقى دائماً على استعداد للرد والمواجهة. «انظر وراءك يا أرفيموس، تعلم كيف تسير في العالم» (مزبور، ص ١٠٢).

إن، مهيار في وضع النفي الخالص الذي يجد نفسه فيه لا يستطيع أن يتهرب من واقع كونه ذا تجسد حضوري في العالم. لذلك هو مدعو إلى المواجهة، صحيح أن مهيار الآن إنسان حر، وهو يعلم أن «الإنسان الحر هو الذي يستطيع أن يقطع العهود وأن يموت»، على حد تعبير جبريل مارسيل. ألم يكن مهيار للخيانة؟ ألم يهتف بقوة: «أه يا نسمة الخيانة... أيتها المالم الذي عنته وأخونه»، ويعلن نفسه «سيد الخيانة» (الخيانة، ص ١٢١ — ١٢٢)؟ ولكن مهيار، إذ يدرك ذاته عن طريق الحرية والخيانة، حرته من كل المعطلات الخارجية لعملية تشخيصه وخيالاته للعالم المتناهي الذي يعيش فيه، لا يفتعل ذلك طلباً لتخطي المتعالي للذات، شأن الرومانتيكي. إنه لا يهمل، كالرومانتيكي، للذة الأكم والنفي بوصفهما حالة سابقة للسوت؛ ذلك أن مهيار لا يكره الحياة؛ فهو، كما رأينا، «جمع أشلاءه على مهل / جمعها للحياة وانتشراه، وهو لا يخون العالم في عملية تشخيصه، عن طريق الحرية، ليهبث عن عالم آخر خارج التاريخ والحياة. كذلك فإن مهيار لا يطلب التحلل من كل عمليات التفكير الاعتيادي؛ بحيث يؤدي تحله هذا إلى الانصراف كلياً

في هذا القول تبه ويحي كياتيان لكل مستلزمات المغامرة التي يزرع مهيار بنفسه فيها. كذلك في هذا القول قول عميق لمعنى هذه المغامرة للأساوي. لقد بدأ مهيار رحلته بالعودة إلى الذات، كما رأينا، ليتجه في الأخير إلى نوع من الضياع والنفي الوجوديين، ويلقي في المحيط مجرداً من كل مرسى. «إه الآن «الناقص من التاكهن» (صوت، ص: ١٧) يفتي لذهبه «اللابسة الأمواج والجبال» (لا حد لي، ص: ٧٦)، شارداً «في مغاوير الكبريت» (أبحث عن أوديس، ص: ٨٨)، «باحثاً عن أوديس». (ص: ٨٨)، متصباً نفسه «أسيراً على الفراغ» (السود، ص: ٧٧)، ومصادفاً الموت. كل هذا مرتبط بعملية الانفصال الموانعة التي تخلفنا عنها. ذلك أن مهيار في هذه العملية يصل إلى إدراك ذاته على أنها شيء مفرد ومميز عن حياة المحيط حوله. إنه يواجه الآن من كوة في الدخان عالمًا لا شخصياً. وهو في هذه المواجهة يقطع آخر عيط من عيطو الانتماء بينه وبين هذا العالم. لقد كان دوركيم (Durkheim) بين العلماء الاجتماعيين الأول الذين فهموا وعلموا مقتضيات الانشقاق لقد فهم دوركيم أن الانشقاق الشخصي تكريس واقع أن لا انسجام بين الإنسان الشخصي والعالم. وليتبر من قبل وجد أن انعدام الانسجام بين الوجود الشخصي والعالم حوله مقولة أساسية من مقولات الوجود الشخصي. إلا أن دوركيم، بوصفه عالماً اجتماعياً، وجد في الانشقاق ظاهرة اجتماعية خطيرة. ذلك أنه يقود إلى اللاتنماء، واللاتنماء، بالتالي، يقود إلى الانحلال والاضطراب في الحياة الاجتماعية والشخصية. في وضع اللاتنماء، القائم على انعدام الانسجام بين النفس الإنساني والعالم، يكمن وضع النفي والاضطراب. في هذا الوضع يكرن الشخص قد عسر كل شيء، ولم يبرح شيئاً. إنك إذ تترك ذلك كشيء مفرد ومميز، شأن مهيار، لا تكون في الواقع قد حبست على شيء. إنك فقط تكون قد صرت شيئاً. إنك انطلقت من وضع كنت فيه خارج خيزك الشخصي إلى وضع صرت فيه داخل هذا العيز، أي صرت فيه ذلك. فأت هنا، في أقصى تحسك بكتاتك الكتابية - الشخصية، من خلال فعل التخطي، تترك أنك لم تصل إلى هذا الوضع الشخصي الخالص إلا بمعامل النفي المستمر negation للعوامل التي تخول بينك وبين صيرورتك ذلك. فكلما

لاكتشاف ميكانيكية اللاوعي. لقد بنى مهيار «من الغياب/ صنما» من تراب، وأرجمه بالحضور (الطريق، ص ١٧١). إن من هذا شأنه يدرك أنه، إلى جانب كونه خالفاً مجزء، هو أيضاً كائن موضوعي ومركوز، بالتالي، في صدر العالم. إن هذا البذات ما يجعل مهيار في وضع دائم من المجابهة والإحساس الثقيل بالحضور حيث يشعر، في أقصى تحسسه الكياني بالحضور، بأقصى تحسسه الكياني بالغي.

عندما يصل مهيار إلى هذا الحد من وضع النفي الكياني، يتجه «نحو البعد والبعد يقي» (مزمو، ص ١٠١)، ويقطع «الحبال بينه وبين الشاطئ الأخير» (لا حد لي، ص ٧٦)، ويظل «تاريفاً» من الرحيل «أرض بلا مسد، ص ٩٠». وهو بذلك يعيد إلى أذهاننا إنسان نيتشه - الإنسان المتجول الهزائي، الساعر، المتبد، للنفي الذي يطلق إلى هدف اشتياقاته البعد، أخطار كثيرة غير متوقعة كمنت في طريقه، حيوانات غريبة، بحار عاصفة، ثاس قساة لا يشون بوجه الغرباء المتقين؛ كل هذا جند شجاعته ومهارته. مواجهها بكل هذه الكوارث والأخطار، وقف هذا للامام النفي الغريب هازئاً، وفي الوقت نفسه، واثقاً من حكمته. على الرغم من الألم العميق - الفاض من الألم، كما يقول ولكنه، - لم يغير اتجاهه ولم يتسلم. إنه يطلق من مغارة إلى مغارة دون أن يكون في انتظاره مرفأً واحد أخير ودون أن يكون لديه أي «نبوب» تعلى لمودته. هنا ما يلخصه لنا مهيار إذ يقول: «لا حد لي لا شاطئ أخير» (لا حد لي، ص ٧٦).

في لانهائية الرحيل هذا يجد لنا مهيار مع زواشت مهناً «الصبرورة الخالدة»، فيطلق «سراح الأرض ويسجن» السماء كي يجعل العالم غامضاً، ساحراً، متفجراً، خطراً، كي «يلعن» التخطي (مزمو، ص ١٩٢). بغير التخطي ماذا يبقى من الصبرورة؟ لا مقاييس خارجية تقود مهيار في هذا التخطي؛ لأن المقاييس الوحيدة، كما بات واضحاً لدينا حتى الآن، هي التي يخلقها في مجرى تخطيه. إن شأن مهيار الوحيد هو مع الدبالكتيكية السفراطية من حيث هي عملية استبطان لـ«جقائق» الداخل. لا جاذب غالي أيضاً يحتم وجهته في هذا التخطي غير الجاذب الكامن في القوي المحركة له من داخله. هو يحفر مجاريه ويسير وفق المنطق المرسوم بحركته. إذن، لا شأن لمهيار إلا مع ما يكتشف في

سبرورة استبطانه الداخل، من جهة، وفي سبرورة تخطيه لوضعه التاريخي، من جهة ثانية. أقصد لأشأن له إلا مع ما يخلق. وهكذا، فإن مهيار في سبرورة تخطيه هو، كالطبيعة، فاعلية غدية بلا هدف معين. من هنا نفهم لماذا الريح رمز مهم في شعر أدونيس، كما كانت لهلكة من قبله. فالريح تتقدم ولا تعود القهقري دون أن تكون لحركتها غاية محددة. ولذلك يوجد مهيار نفسه بالريح؛ «إنه الريح لا ترجع القهقري»، «يمشي في الهادية وله قامة الريح» (ص ١٦)، «ينصب نفسه ملكاً للرياح» (ص ٥٨)، «والبصر» كي تتوالد في صوته الرياح» (ص ١١٥)، «ينطق للريح صدرًا وعاصرة ويسند قامته عليها» (ص ١٩١)، ويحول لغته مليحة بالريح «يا أمير الفراغ يا لغة تفرغ فيها الرياح والأبعاد» (ص ٧٧). وعندما يتملكه اليأس، فإن ما يدركه وهو في حالة يأسه ليس فقط أن المستقبل مليء بالفموض والسر، بل أيضاً أن الريح التي ترمز إلى حياته لا تجلو هذا الفموض «لا غدت ولا ربح تضيء» (ص ١٧٧).

مهيار، إذن، كالإنسان الأعلى لدى نيتشه، فاعلية غدية دون هدف محدد، ولكن ما يشكل المعادل الأدونيسي لإرادة القوة لدى الإنسان النيتشوي هو إرادة الخلق لدى مهيار. إرادة الخلق هذه ترق في أعماق مهيار للتوحد مع الأشياء:

في حنين غير هذا الحنين

غير الذي يملأ صدر السنين

تلقب الأشياء منه كأن

لا تعرف الأشياء إلاه

تقول ما شئت لولاه

كأنه أكبر من حاله

يعلو ويمتد ولا يرضى

يريد أن يخرج من نفسه

ويحضن السماء والأرض

(حنين ص ٢٠٧)

من هنا كانت إرادة الخلق، لدى مهيبار، انعكاسا للعالم الهيراقليطي حيث الصراع والحركة والتناقض بطاقة العالم. هيراقليطس وجد في النار العنصر الأساسي للعالم، العنصر الدائم الذي هو في أساس كل تغيرات الوجود المرمي، العنصر الواحد الوحيد الذي هو جوهر التمدد والكترة - جوهر الصيرورة. إنه عنصر متحرك لا ساكن، متحرك في اتجاهات متعاكسة. وفي تحركه الدينامي يخلق التناقضات التي تجد تعبيرها المرمي في ظواهر التغير والتطور الدالمن. هذا للمبدأ، كما فسره نيتشه، هو:

صيرورة وموت، بناء وهم دون أية مسؤولية أخلاقية، في براءة خالدة... كما الطفل والفنان يلعبان، هكذا تلعب النار الخالدة المقدسة؛ إنها تبني وتهدم ببراءة.

أليس هذا شأن مهيبار؟ ألا تجده يبحث عن ... إله ... يارك حتى الجحيم... ورد لوجه الحياة البراءة (ص ١٢٩) واهتفت العالم كي يمنحه الوجود (ص ١٠٣)، ويهدم العالم وينيه، باحثا عن معنى وينظم فيه الأرض والله (ص ٢٠٥)، وينادي الفراغ ويفرغ المطلق (ص ١٦٧) ويحمل المكان «منورا كمينيه» (ص ١٩١)، ويبتكر ماء لا يرهق (ص ١٩١)، ويولد في كل غد من جلده (ص ١٩٩) ويبحث عن صورة أخرى «تصاغ لهذا الوجود» (ص ٢١٢)؟ مهيبار، كنيته من قبله، يحمل إلينا النار الهيراقليطية - يهدم ويعني باستمرار براءة الطفل. إنه يرفض أن تكون علاقته بالوجود حوله علاقة ساكنة، أو أن يكون هو فيها مجرد مركز لتلقي النتائج الموضوعية. وهو يرى أيضا أن إرادة الخلق لا يمكن أن تتقدم في نظام أو تقف في فاعليتها عند حدود ما أضفاه سواه من صور على الأشياء، صيرورتها ثابتة وتقف أمامها مبهوتين، كائنات بلغنا بها المعنى الأخير للعالم. مهيبار يريد أن يرى العالم وراء كل هذه الإضافات ورؤية جديدة. إنه مدعو إلى أن يتخلى عن كل السلطات الجاهزة، وأن يخلق مسلماته الجديدة. بمعنى آخر، إنه يريد أن يسبح على الأشياء معان جديدة. ولكن مهيبار يعود فيجد، بسائق طبيعته الهيراقليطية، أنه ما من سبب واحد ضروري لأن تكون المعاني التي يسبحها هو على أشياء العالم هي

ولكن هذا التوق للتوحد مع الأشياء هو توق لتذويتها، توق لخلقها وإعادة خلقها دون توقف. فإرادة الخلق تتحرك دائما إلى الأمام تحركا تكشف من خلاله وتبليور فيه حرية الفعل غير المشروطة. ولكن تحركها الأمامي لا يعني أنها تتجه نحو نقطة معينة ثابتة في الوجود. فذلك أنه ما إن تتحدد لها غاية أخيرة حتى تتقلص هذه الإرادة وتتحصر في نظام معين. ولكن لا يمكن لأي نظام، حتى النظام العقلي الذي ادعى مفكرو التنوير العقلانيون اكتشافه في العالم، أن يحتضن هذه الإرادة ويحيط بفاعليتها المتأصلة في الحرية. إنها توحد بين مهيبار والكون عن طريق ما يضيفه مهيبار من ذاته الخلاقة على أشياء العالم من صور ومعان؛

وحد بي الكون فأجفانه

تلبس أجفاني

وحد بي للكون بحديثي

فاينما يتنكر الثاني؟

(وحدة، ص ٢٠٢)

هذه الوحدة بين مهيبار والكون لا يكون وضع مهيبار فيها كوضع الجزء في النسق الضروري الذي ينتمي إليه هذا الجزء. فالجزء يتحدد وضمه في النسق الذي ينتمي إليه وفق قوانين ثابتة تربط كل أجزاء النسق ربطا منطوقيا ضروريا. إن وضع مهيبار، إذن، في الكون المتحد به ليس كوضع الأشياء في الجوهر السببوزي، حيث كل منها يصير تجليا للكل اللامتناهي ومحددا بقوانينه، أو كوضع الأشياء في المطلق الهيجلي حيث كل منها، من خلال انصهاره في الوحدة التجسدية للمتناقضات، يبيت مرحلة من مراحل تحقيق المطلق. إن وضع مهيبار في هذه الوحدة هو وضع العنصر الفاعل لا العنصر المطاوع. الكون يقدم أشياءه له بوصفه مواد خاما، وهو، بدوره، يصوغ هذه المواد على صورته ومثاله. إرادة الخلق، إذن، توحد مهيبار بأشياء العالم، عن طريق الحرية؛ إذ تحول علاقته بهذه الأشياء من علاقة تخارج خالص إلى علاقة جدلية في علاقات التبادل والخلق، حيث العالم يتلون على يديه.

معانيها النهائية. من هنا نستطيع أن نفهم جيداً لماذا يحمل  
مهبّار النار الهيراقليطية - لماذا يهيم ويبنى باستمرار. إن مهبّار  
ينزع دائماً إلى وجود أعلى. إنه يبحث دائماً عن معانٍ جديدة  
للأشياء.

هنا يبدأ يتضح لنا أن عودة مهبّار إلى ذاته هي، في آن،  
تلاوت للذات وتلاوت للعالم والأشياء، فإذا به الشجر أرواق  
في [دفتاره] والحجر قصائد [مشله] (مزبور، ص ١٦٨)،  
والنابخ يقتل في عينيه [مشهد - حلم]، ص ١٣٠. إن  
هذا التلاوت للعالم يبلغ أقصاه في قول مهبّار عن نفسه «إنه  
فيرواء الأشياء» (مزبور، ص ١٣)، أي القوة المنظمة للأشياء.  
من الضروري أن نلاحظ هنا أن تلاوت مهبّار للعالم علو  
تماماً من أي ملول أنا وحدي، سواء فهمنا الأفلاطونية  
بمعناها الإستمولوجي أو بمعناها الأنطولوجي. إنه ذو ملول  
قيمي أولاً وأخيراً. إن عودته إلى ذاته هي، إذن، عودة إلى  
الذات باعتبارها منبع القيمة والمعنى حيث يرتع العالم ليس  
بكتافته التجريبية طبعاً ولا بتماميته الموضوعية. إننا نجد هناك  
بما هو موضوع قصدي تمت معرفته من شيعته، وتم تحويله  
إلى حقل للفاعلية الفاعية باعتبارها تجسيدا لإرادة الخلق. من  
هنا نفهم قول مهبّار «أنا الذي أفرغ أفرغ للمتلقي. حتى  
السيّان ربح، حتى الرمل يتأصل في الماء...» (مزبور، ص  
١٦٧) على أنه إعلان لتحول العالم من شيء جاف مكتمل  
«مليء كالبيض»، على حد تعبيره، ص ١٠٧ إلى دفق مواز  
لدفق الوعي: إلى سيروية من الإمكانيات. هنا يصبح العالم  
هيولي قابلاً لأن تتشكل على يديه على النحو الذي يختاره،  
تصبح أرضه بكرة «أحرق مبرالي أقول أرضي بكرة» (لغة  
الخطيئة، ص ٥٦)، ولا يعود لمة عاجس لديه سوى عاجس  
الخلق. وهو إذ يلوّث الأشياء إنما يخلقها على صورته ومثاله:

«أنفث وجهي على الريح والحجر، أنفث وجهي  
على الماء. لكن في تبة الأفق... والبحر توأسي  
وشبيهي» (مزبور، ص ١٠١)، «أجمل للكان  
مدروا كميني» (مزبور، ص ١٩١)، «أصير  
الجبيل كلمات وأمسق الحفرة» (مزبور،  
ص ١٠٣).

هنا يصبح العالم، بعد تلاوته وتحويله إلى موضوع  
قصدي خاص، امتداداً له.

في تلاوت مهبّار للعالم والأشياء يبدأ هوسربا ولكنه  
يتنهي ليمتسها. إن تجرّد العالم في شيعته وتحويله إلى  
موضوع قصدي يحمل إلينا الكثير من معنى الرد  
الفينومولوجي. ولكن لهما يسير بنا مهبّار في اتجاه الرد  
الفينومولوجي للعالم نراه فجأة يحول مساره، وكأنه به يرى  
لثوره ما سيؤول إليه هذا الرد ويروعه ما يرى. فمهبّار يسير  
هوسرباً إلى حين، أي إلى الحد الذي يكون عنده الرد  
الفينومولوجي للظواهر بحثاً عن معانٍ لها كامنة وراء  
كثافتها التجريبية وسماها الجاذبة، خلف شيعتها، فهو،  
كهوسرب، لا يريد أن ينظر إلى الأشياء نظرة العالم الطبيعي  
إليها. إنه لا ينظر إلى ما فيها من امتداد وميكانيكية وحركة.  
إنه يحاول الذهاب إلى ما وراء هذا كله ولكن - وهنا يبدأ  
تحوله الجعري عن هوسرب - ليس في اتجاه ماهية مفترضة  
لها بل في اتجاه إعادة خلقها. إن مهبّار لا يمكنه أن يسير  
هوسرباً هنا في لثبه أي نوع من أنواع النسبية وفي افتراضه  
أن هناك ماهية للحقيقة كما أن هناك ماهية لكل فكرة  
أخرى، وهي ماهية تتمكّن في كل الحقائق الجزئية. إنه لا  
يمكنه أن يسير هوسرباً في اعتقاده أن الماهيات الفردية هي  
الموضوعات القصدية للوعي وفي عودته إلى مبدأ واقعية  
الماهيات realism of essences الذي اتخذ شكله المتطرف  
في الإستمولوجيا الواقعية كما عرفناها لدى أفلاطون  
ونيكارت. فمهبّار، كما رأينا، عدو الثبات، وهيراقليطس هو  
الذي يحتل في سيروية تلاوته للعالم الوضع الذي يحتله  
أفلاطون في سيروية الرد الفينومولوجي. من هنا نفهم قول  
مهبّار «أطلق ضراخ الأرض وأسنج السماء، ثم أسقط كي  
أظل أمينا للضوء كي... أعلن التخلي» (مزبور، ص  
١٩٣). إن السماء رمز لما هو مطلق وثابت وجاهز ومكتمل،  
أي لما لا إمكان فيه، بينما الأرض رمز لما هو نسبي ومتغير  
وشير مكتمل، لما هو مليء بالإمكان. ففي السماء تتجوهر  
الأشياء بتجوهر المعاني، ويتنصر أفلاطون على هيراقليطس،  
ويظهر العالم واضحاً ومتعلّقاً بذاته. إن الرد الفينومولوجي على  
الطريقة الهوسربية ينتهي، إذن، إلى أسر الأرض كشرط  
لتحرير السماء. إنه يرى السماء مغلفة بالأرض ويرى أن  
مهمة الأساسية لارتفاع الأرض في اتجاه السماء، أي للوصول



تضخ كيف تتحول سرورة تلوت مهباز ذاته، عن طريق إرادة الخلق، إلى تلوت العالم.

إن هذا تماماً ما جعلنا نقول إن مهباز ينتهى بتشوب، على الرغم من أنه يبدأ هوسلياً. إن هذا يظهر أكثر ما يظهر في احتضان مهباز لفة اللعب الحر التيشوية، حيث لا قواعد سوى القواعد التي تنشأ في سرورة اللعب. وهذا يوصله، كما أوصل نيشه من قبله، إلى الموقف المتعصى إعادة تقييم كل القيم Transvaluation of all Values. وإذا كان نيشه قد وصل إلى هذا الموقف عن طريق مبدأ إرادة القوة، فإن مهباز يصل إليه عن طريق مبدأ إرادة الخلق. فمن طريق مبدأ إرادة القوة يصبح الإنسان التيشوي «الإله - الإنسان»، خالق القيم الجديدة. ومن طريق مبدأ إرادة الخلق يصبح مهباز «ديماً وشكاكاً» (مزمور، ص ٤٤)، «لغة لإله يهيء» (أورفيوس، ص ٦٧)، حاملاً بالطبع القيم الجديدة لهذا العالم.

لنفحص الآن باختصار المذرى الأساسى لمفهوم إعادة تشييم كل القيم لدى نيشه حتى نفهم على ضوء ذلك شخصية مهباز.

بينما كان اليونان القدماء يهتمون فقط بمشكلة النفاذ إلى الكوسموس (الكون)، اهتم أباء الكنيسة والإسكلايون باستقرار نظام مخلوق مقبوس للوجود في هذا الكوسموس. من خلال هذا النظام وحده - كما أسمر أباء الكنيسة - يجد الإنسان طريقه إلى الله. إن طريق الأخلاق المسيحية، كما وصفها توما الأكويني، «هى انتقال المخلوق العقلى نحو الله». وكما أن عمل كل مخلوق ينبع من وجوده، كذلك عمل كل مخلوق عقلى أن يتوافق مع طبيعته العقلية التى - بما هى - ذات قدرته على إدراك النظام الهرمى للوجود. فالإنسان، في محاولة تكيف وجوده لوجوده، مدعو إلى أن يتحقق من معنى حياته في العالم المخلوق، في الطاعة لنظام الوجود وللهاته الخاصة ولله الذى يحدد في كينونته المأهبة والوجود معاً.

النظرة المركزة في الكوسموس الوثنية القديمة والنظرة المركزة في الله المسيحية أنطيقا الطريق في العالم الحديث نظرة الحقيقة مركزة في الإنسان. في ميثاقنا هيجل، كما

برأسطة الحلس أو الاكتفاء الباطنى إلى محتوى جوهري موضوعي موضوع للأشياء. أما الرد الفينومولوجى على طريقة مهباز، فإنه يرى الأرض مغلفة بالسما والسماء شبكة من المفهومات اللغوية ليس إلا، علماً من المعانى الإنسانية التى تجوهرت. ولذلك يرى مهباز أن للهمة الأساسية للرد الفينومولوجى كامنة في اختراق السما في اتجاه الأرض، أى في اتجاه الأشياء ذاتها، وبالتالي في اتجاه الانفتاح على السر، على ما يظل كائناً وراء اللغة - النظام، وراء المفاهيم أو المعانى التى تجوهرت. إنه يهجر السما وليحيا مع الأشياء (الأشياء، ص ١٤٩)، وبالتالي - ينتظر ما لا يأتي» (مزمور، ص ١٣١)، ويحسب في مكونات الريح/ ويمثل في أرض الأسرار» (ملك مهباز، ص ١٦)، «والمعلم أن يتهش أن ينهار / كالبحر - أن يستجمل الأسرار» (أمر السما، ص ٣٠)، وليبقى «في عتمة الأشياء في سرها» (في عتمة الأشياء، ص ١٩٩)، وليجعل من «الحر والبار والوليمة» ملكته ومن «الغضب» حبه (الهمة، ص ٨٧).

إن إرادة الخلق هى حلقة الوصل الأساسية بين تلوت مهباز ذاته وتلوته العالم. فهى، إذ تدفعه في اتجاه إفراغ ذاته من كل ما علق بها من آثار التشوب قوله إلى طاقة غير مقيدة للعمل الخلاق في الوقت الذى يجعله يدرك أن معنى العالم خارجه، كما وعاء قبل إفراغه ذاته، ما كان ليكون له لولا أنه كان يرى العالم من خلال منظور الواحد أو الآخر للمعص. من هنا تبدأ سرورة تلوت الذات تتحول إلى تلوت العالم، يبدأ اكتشاف مهباز أن العالم ليس محطى مطلقاً، بل إنه يعيش في رحم اللغة باعتبار الأخيرة أداة لتوليد المعانى. يبدأ اكتشافه أن العالم، كما كان محطى له قبل تجرده ذاته من شيعتها، هو عالم الآخر - للمعص، وأن اختياره له، بالتالى، كان أسير المفهومات والمعانى التى تجوهرت. وما يشكل عاتمة الخلف لاكتشافه هذا هو إفراغ ذاته، الذى يعنى، كما رأينا، تجردها من كل آثار الآخر - للمعص، هو، في الوقت نفسه، تحرير اختياره العالم من كل معانى الآخر - للمعص. إنه أن يتحمل وحده مسؤولية خلق معان جديدة للأشياء، أو إعطاء الأشياء - على حد تيمير أونت كاسير - بعداها الثالث الذى هو، أولاً وأخيراً، بعد إثنى (١٨). وهكذا

وضع نيته أسامتا «نظرية إعادة تقييم كل القيم». الإنسان الأعلى، أو إذا شئت الإله - الإنسان الذي هو وراء الخير والشر (Beyond good and evil)، «وراء الإله والشیطان»، يصبح الخالق الجديد لكل القيم الجديدة.

ماذا يعنى مهيار من هذا كله؟ لقد رأينا، خلال هذه الدراسة، كيف أن مهيار حقق عودته إلى ذاته بتخطي ونفى كليتين لكل العوامل التي من شأنها تعطيل عملية تشخيصه. وهو، في عمليتي التخطي والنفي هذين، وصل أخيراً إلى أن يكون إنساناً حراً، أي أن يكون «الخريطة التي ترسم نفسها». يقول سارتر إن الإنسان الحر، الإنسان الذي يستطيع أن يصنع نفسه بحرية، هو بالضرورة وراء الخير والشر. هذا ما فهمناه من نيته أيضاً. ذلك أن الإنسان الحر ليس ملزماً، في مجمل اختياراته، بغير اختيار الأفعال التي تؤكد وجوده الشخصي، بما هو وجود خاص، فريد. وهو، إذ يصل إلى مكان النقطة، يخرج من إطار اللغة إلى الأشياء، كما ذكرنا في مكان آخر من هذه الدراسة. إنه، بمعنى آخر، ينظر إلى الأشياء مراراً من كل الإضمارات الإنسانية الخارجية. فعند الساعة التي ينظر فيها أحدنا إلى الأشياء، من خلال الإضمارات الخارجية المسبقة عليها، يصبح فرصة شبكة من المبررات والمعجمات - فرصة اللغة، فيخطط عليه فهم ذاته وفهم العالم الذي يحضنها. ولكن مهيار، كنيته وسارتر، إنسان حر يرفض أن يكون فرصة من المبررات والمعجمات - فرصة اللغة. يقول مهيار: «رفضت أن أحيا مع الأشياء». من هنا نستطيع أن نفهم معنى ذهاب مهيار إلى ما وراء الخير والشر - إلى ما وراء هذا التجريد اللغوي الذي يحمل على تصنيف الأشياء تصنيفاً ثابتاً نهائياً. إن هذا يلخصه لنا مهيار بقوله: «دري أنا أبعد من دروب الإله والشیطان» (لغة الخطيئة ص ٥٦)، «لا إله أختار ولا الشيطان» (ص ٥٥). ذلك أن مهيار يرد تحريم العقل من جزئية التجريد وأوامره، حتى يستطيع هذا العقل أن يتنقذ إلى ما وراء اللغة - إلى ظلمة الأولى والبسيط في أعماق الأشياء ذاتها. هذا يقودنا توطأ إلى مذهب نيته في إعادة تقييم كل القيم. فعندما يستطيع العقل التحرر من حتمية التجريد اللغوي المزعومة، عندها لا شيء يمكن أن يعطى القيم معنى مطلقاً ثابتاً. عندها لا شيء غير التحول

رأينا، كل الموجودات موضوعة في المطلق (أو الله)، ولكن بوصفها موجودات مقررة ديالكتيكياً، أو مراحل للحركة التاريخية التي تجسد للمطلق في تحقيق وحيه لذاته. هذا النوع من التفكير الهيجلي تحول حولاً جذرياً على أيدي الهيجليين الشبان (Young Hegelians)، أي فوريباخ وماركس وسارتر. يجد الإنسان نفسه، لدى هؤلاء الفلاسفة، دون إله، مواجهاً بالمهمة البرومشية في أن يصير الخالق الوحيد لكل الحقيقة ولكل القيم. منذ ذلك الحين والوجود الإنساني يتأرجح بين الرغبة في تأليه الذات وتجربة الفشل والسقوط. الإنسان، في وضع كهذا، يعيش أزمة كيانية. ومنذ الساعة التي تبدأ فيها هذه الأزمة، يبدأ الإنسان - هذا المخلوق الشكاك في جوهره - يبدأ في معاناة نوع من أنواع القلق الكياني محاولاً التنازل إلى معنى ذاته ومعنى وجوده في العالم، على حد تعبير هيدجر.

كل من نيته وكيركيجورد عارض النظام التركيبي الهيجلي للفلسفة الإيديالية. كلاهما عارض أغلال الفرد في العملية التاريخية - المنطقية (Historical logical) - الفكر وكل أشكال تأليه الدولة. وكلاهما اختبر الاغتراب المتأني للفردي في العالم الموضوعي الجماعي الحديث. هذا الاغتراب، كما فهمه نيته وكيركيجورد، يؤدي إلى الضياع، والضياع بدوره، يؤدي إلى اليأس. إلا أن اليأس قد يلد الخلاص فيما لو استطاع الشخص، وجهاً لوجه مع اللا شيء، أن يوقظ ذاته إلى وجوده الحقيقي. كلاهما، إذن، يواجه الإنسان بقلق وجوده غير الحقيقي في هذا العالم فاقد المعنى. وهما يحللهما. أيضاً، من هنا، ويدهوانه إلى ذاته الحقيقية. إلا أن كيركيجورد يعود ويجرد ذاته في اتجاه التماهي المطلق، بينما نيته أعلن موت الله، واستمد لتعمل للمسؤولية.

الله مات والعالم، بساق ذلك، مرمى في نوع من الميت واللاعقل اللذين يرافقان دائماً فقدان القيم. هناك حاجة ملحة لخلق قيم جديدة، أو كما قال نيته لإعادة تقييم كل القيم (transvaluation of all values).<sup>(١٩)</sup> هذه الحاجة، في نظر نيته، لم تكن لتسدها الحركات الملقعة بالمعمية كالحركة الإنسانية أو للضمية أو الاشتراكية. إن هذه الحركات لم تكن جريمة الجرة الكافية لتخطي كلية نظم التفكير القديم. ليحمل هذا التخطي عمكاً،

عن معان جديدة للأشياء. من هنا نفهم قول مهيار «وحيثى حيرة من يضى/ حيرة من يعرف كل شيء» (حوار، ص ٥٥). إن هذا القول يضع الحيرة والقلق والشك رما إلى ذلك فى أساس محاولة الإنسان فهم ذاته وفهم الكون المائل حياله. أليس حيرا بالإنسان، إذن، أن يعود إلى ذاته فى محاولة فهمه للوجود والعالم؟ أليس حيرا بالإنسان، بالتالى، أن يتوقف عن رؤية وجوده والأشياء حوله من خلال مجردات ثابتة مطلقة؟ أليس الإنسان، إذن، ملزما بأن «يخلق نوعه بدءا من نفسه؟ هذه هى الأسئلة التى يضعها أماننا مهيار. وبهذه الأسئلة نتختم نحن رحلتنا مع مهيار؛ حيث رافقناه بدءا من عودته إلى ذاته وانتهاء بتخطيه التقسيمى لكل القيم الذى يعود به إلى حيث ابتدأ - إلى ذاته.

إن (أغاني مهيار الدمشقي) تجربة حية تلخص لنا قلق إنساننا المعاصر بكل ما فيه من زخم التمرد وتوتر الخلق - تجربة تمثل لنا محاولة الإنسان الأكثر شجولا وعمقا فى فهم معنى وجوده فى العالم ومعنى الكون المائل حياله. ولملك لن أتورع عن القول إن (أغاني مهيار الدمشقي) تجربة جديدة فى الخلق الذاتى self - creation.

والنفى والتعطي - غير الصبورة، لا يعود الإنسان هنا سجين اللغة، سجين مصنغات مفروضة الثبات، سجين ما هو مضفى على الأشياء فى شكل حدود وعلائق ونسب وكميات تفرضها مفاهيم لذوية مسبقة، قيمة وغير قيمة. إنه يصبح الخالق الوحيد لكل القيم ولكل الحقيقة. وهو فى ذلك يدع ذاته ويدع العالم بإبداعه ذاته. ما يوسعها لنا مهيار، إذن، كنيسته من قبله، مبدأ أن الإنسان هو مصدر كل القيم، وبالتالي مصدر الحقيقة باعتبارها قيمة. وحيث يصير الإنسان مصدر القيم، لا يعود لمة وإزع خارج إرادته ووعيه لحضوره الخاص الفريد بمنحه من الدعاب إلى ما وراء الخير والشر - إلى ما وراء الإله والشيطان، أى لا يعود لمة وإزع بمنحه من إعادة تقييم كل القيم.

هنا يعود بنا مهيار إلى حيث ابتدأ، إلى ذاته. ولكن عودته إلى ذاته، فى هذا السياق، هى عودة سقراطية؛ أى عودة ديكارتية بالمعنى السقراطى - إنها عودة إلى ذات يتملكها الشك والحيرة، ذات ترفض أن ترى الأشياء من خلال المواضعات اللغوية والمفاهيم الجامدة، باخية فى داخلها

## إشارات:

- ١ - جميع الإشارات فى الفن هى للطبعة الأولى من أغاني مهيار الدمشقي، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١.
- ٢ - Edward A. Tyrskian, *Sociologism and Existentialism*, Princeton- Hall, Inc., 1962, p. 114.
- ٣ - المرجع نفسه، ص ١١٥.
- ٤ - Karl Jaspers, *Philosophie*, III, (Berlin: Verlag von Julius & Springer, 1932), p. 78.
- ٥ - Adel Daheer, "The Concept of Mass- Man in Existentialism," in Mourad Wahba (ed.), *Philosophy and Mass- man* (Proceedings of the Fifth International Philosophy Conference), Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, (1985), pp. 23- 48.
- ٦ - المرجع نفسه، ص ٢٧ - ٢٩.
- ٧ - المرجع نفسه، ص ٢٣ - ٢٦.
- ٨ - Tyrskian, op. cit., p. 126.
- ٩ - المرجع نفسه.
- ١٠ - المرجع نفسه، ص ١٢٧.
- ١١ - المرجع نفسه.
- ١٢ - Daheer, op. cit., pp. 34-38.
- ١٣ - عماتولى مونييه، هذه هى الشخصية، ترجمة لسيير شيخ الأرض، ص ٣٦.
- ١٤ - Karl Jaspers, *Man in the Modern Age*, Trans. by Eden and Codar Paul, (London: Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1951), p. 149.
- ١٥ - Hans Meyerhoff, "The Return to the Concrete," *Chicago Review*, Vol. 9, No.2, Summer, 1959.
- ١٦ - Paul Wienpahl, "Philosophical Reflections," *Chicago Review*, vol 13, No. 2, Summer, 1959.
- ١٧ - Hans Meyerhoff, op. cit.
- ١٨ - Ernest Cassirer, *An Essay on Man*, (New Haven and London: Yale University Press, 1944), p. 170.
- ١٩ - Kurt F. Reinhardt, *The Existential Revolt*, sec. ed., (New York: Frederick Ungar Publishing CO., 1960), p. 116.

# اللغة الشعرية في قصيدة «انتظار»

للشاعر السوري

ممدوح عدوان

## علوى الماشي\*

خاصة سوى الجمع في جزم مكاني واحد بين «قصيدتين». ولعل الأمر في حالة الشاعر ممدوح عدوان لا يختلف عما كان عليه في حالة إبراهيم المواجي (انظر المقالة المذكورة منشورة في جريدة «الرياض» بتاريخ ١٤ مارس ١٩٩٦).

غير أنني في مثل هذه الحالات غالباً ما أنظر للحيز المكاني الذي تنشر فيه القصيدتان، وإلى رغبة الشاعر الخاصة في نشرهما مجتمعين في ذلك الحيز المكاني والزمني المشترك، على أنهما يؤثران ضرورة النظر إلى القصيدتين باعتبارهما نصاً واحداً متماسكاً أو متكاملأ حتى وإن لم يكن الشاعر - أو الناشر أحياناً - قد قصد ذلك قصداً. فهو في نظري من المسكوت عنه مما يقع عادة في هامش اللاشعور الذي يستحق الالتفات إليه نقدياً. وذلك ما حاولت أن أؤكد في مقالتي التحليلية حول قصيدتي المواجي سالفتي الذكر. وهو ما أرى انجال إليه أوسع، والنظر فيه أؤكد، حين يتصل الأمر بتجربة شعرية وثقافية طويلة وخصبة متنوعة بين الشعر

كان يمكن أن تقرأ قصيدة الشاعر العربي السوري ممدوح عدوان «انتظار» المنشورة في جريدة «الرياض» بتاريخ ١٤ ديسمبر ١٩٩٥ م من ملحق «ثقافة اليوم»، باعتبارها قصيدتين منفصلتين:

الأولى بعنوان «انتظار» والأخرى بعنوان «وحش»، وعلى اعتبار أن العنوانين يقمان تحت عنوان ثالث كبير، كشعراً ما يلجأ إليه الشعراء في مثل هذه الحالة، وهو «قصيدتان» على النحو الذي ألحت إليه سابقاً فيما يخص قصيدتين لإبراهيم المواجي حين تم تحليلهما في مقالة سابقة. وقد أشرت في حينها إلى ملازمات التداخل بين القصيدتين أثناء نشرهما في طبعة «الرياض» الأولى، ثم كيف تم تصويب هذا التداخل في الطبعة الثانية، بالفصل بين العنوانين ووضعهما تحت عنوان واحد ليس له أية دلالة

\* شاعر وثائق، البحرين.

فأقحة يستعمل بها، ضرورة، للتعبير عن حالة المرواحة الزمانية والنفسية والفنية بين عملية الانتظار نفسه من جهة، والوحش المنتظر من جهة ثانية. ولكن هذه أفقحة الاستهلاكية حرف الجر «في»، ليصبح العنوان في صيغته النهائية هكذا «في انتظار وحش». ويمكن أن يلبس هذا الحرف البسيط وظائف مهمة، إذا نظرنا إلى حالة المرواحة بمستوياتها الثلاثة المذكورة آنفاً (الزمانية والنفسية والفنية). فهذا الحرف يلبس من الناحية اللغوية معنى الظرفية - يعمدها الزماني والمكاني والسببية التي غالباً ما تربط بين المحدثين المذكورين. وربط «في» بلفظة «انتظار» يعنى على هذا المصدر الصرفي أو اللفظة الاشتقاقية دلالة عميقة بتجمد الزمان في المكان يمر عنها تجمد الفعل «ينتظر» في مصدره «انتظار». وكل تلك المرواحة الزمانية العقلية والظلمة تعبر عن شعور بالأس والرهبة والخوف من المنتظر «الوحش». وهو شعور يفتقر صاحبه قبل أن يفتقره الوحش نفسه، وقد يكون هذا الشعور المرير هو الوحش بمنه أو يقوم مقام الوحش. وهنا المرواحة النفسية الناتجة عن استخدام حرف الجر «في» مطلع العنوان. أما الوظيفة الفنية فتتمثل في المرواحة النصية بين نص «انتظار» الأول ونص «وحش» الثاني، لدى قراءتهما قراءة أولية من شأنها أن تدرج في حياكة نسج النص الواحد المشترك بينهما الجديد «في انتظار وحش» على النحو الذي تم إيضاحه في الخطوات السابقة. ومثل هذه القراءة الأولية المرواحة بين النصين المتداخلين، أو بين وحدتي النص الكلي، هي ما تتوسمه مقارنتي التقليدية لقصيدة ممدوح عدوان في هذه المقالة، معتمداً في ذلك على مظهر الثنائية الذي يوجه حركة النص في معظمه.

يتمثل مظهر الثنائية، بالإضافة إلى ما تم ذكره وتحليله من خلال القلعة المسهبة السابقة، تمثلاً لغوياً دقيقاً في استخدام خواص تراكيب التثنية وتضادها من ضمائر وأسماء وصفات وأفعال مثل «هاهما/ ينتظران» ومثل «ييست/ أيديهما» و «منذ أن جاءا» و «وحينا خط على وجهيهما حلم» و «ضيقاً من أجل هذا الحلم ما كان شهاباً... إلخ. كما يتمثل مظهر الثنائية على نحو دلالي خاص في تلك اللازمة المتكررة عدداً من المرات وهي «هاهما ينتظران».

والصحافة والمسرح والحضور الأدبي المتمد عربياً على مدى ثلاثين عاماً، كسجيرة الشاعر ممدوح عدوان التي أصلت خلالها اثنتي عشرة مجموعة شعرية، وكتب ثماني عشرة مسرحية، وله فيها عدد من الترجمات وسيرة ذاتية وثلاثة كتب حول المسرح (انظر ترجمة الشاعر في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين).

ولابد أن يعنى نشر قصصيتين في حيز مكاني وزماني واحد بالنسبة إلى شاعر يحمل صحفياً منذ عام ١٩٦٤، وله كل هذه التجربة الشعرية والثقافية الخصبة، شيئاً أبعد من ضرورة هذا الجمع الزمكاني، بل يتعداه إلى ما هو عضوي وينبثق على المستوى الفني والفكري، خاصة إذا جاء نشر القصصيتين برغبة وتطلب من الشاعر نفسه. ناهيك عن كون القصصيتين عبارة عن قصيدة واحدة في الأصل على النحو الذي نشرت به، ولم يكن هناك أي خلل في الإخراج أو لتداخل في النشر. وهو أمر محتمل كذلك. غير أن المحصلة في الحالتين واحدة، كما يظهر من الطريقة التي أحاول بها مقارنة مثل هذه الحالات مقارنة نقدية.

إن هذه التوفيق جدد ضرورة في حالة الوقوف نقدياً أمام قصيدة ممدوح عدوان أو قصيدته؛ لأن ترتيب القصصيتين عندئذ يبدو ذا أهمية خاصة على مستوى الترابط الداخلي المحكم لبناء القصصيتين بما يسمح أن يحيلهما إلى نص شعري واحد يفسر أحدهما الآخر ويلقى بظله عليه ويكمّله ويتراسل معه، ولو في إطار الحيز الزمكاني الجامع بينهما.

وبدأ يصعب قراءة النصين في حيزهما الزمكاني الواحد، دون الجمع بين عنوانيهما جمعاً لتلقطه العين عمودياً أول الأمر هكذا «انتظار... وحش»، ثم لا يلبث الذهن أن يحيله إلى قراءة تراكيبية أو تجاورية كما يحيلها الألسنيون، هكذا «انتظار وحش» و«لذلك يسر أول مظاهر الربط الزمكاني بين النصين المنفصلين تحت عنوان غير ذي دلالة خاصة وهو (قصيدتان)، متجسداً في عنوان ضمني جديد هو (انتظار وحش). ويستطيع ذهن الخلق ذي الخصائص التفاعلية، بطلاقة التخيلية ذات الخصائص الترابطية المستمرة أن يضيف إلى هذا العنوان النصي الجديد

عن حالة الانكفاء اليأسية. وهو ما جعل الجسم البشرى ينحن ويقع على كفيه كالحيوان، فتتحول بذلك قامة الإنسان الممدودة إلى تكوير يشبه الكهف بتجويفه المظلم. ثم تكتمل الصورة، صورة الإنسان المنتظر الذى حوله اليأس إلى كهف أجوف لا يحس، حين يقوم العنكبوت بمد خيوطه واتخاذته من ذلك التجويف مسكناً واصطياداً ما يكفيه من القوت قبل أن يلد في نبض الشرابين ليغرف من دماها المتبقية زائداً وشراباً. وهكذا يفتقر الانتظار حضور الإنسان وأماله وصورته ويحوّله إلى كهف أجوف يمشش فيه العنكبوت.

ولا تستطيع هاء التنبية في أول اللازمة المذكورة أن تعيد الحياة والحيرة إلى هذا الوجود الإنسانى المتيس «هاهما ينتظرانه» لذلك تجد اللازمة تتخلى عن هذه الحقنة المنشطة التى لم يجد استعمالها شيئاً مرتين قبل ذلك، تتخلى عن هاء التنبية في المرة الثالثة مستسلمة لحالة اليأس التى تمبر عنها اللازمة المتكررة في صورتها الأخيرة، هكذا:

هاهما ينتظران

مذا أن جاءا إلى بادية العمر

هما ينتظران

وعلى الرغم من هذه النتيجة القاتمة، فقد ظلت الرؤية الشعرية تتمسك بذيل الأمل الرخو المتبقى فى جوانب الجملة الفعلية «ينتظرانه» وفى دلالة الانتظار نفسه، وأهم من ذلك كله فى استمرار مظهر التنبية الذى هو تعبير عن شكل من أشكال الوحدة بين المنتظرين كليهما، فى التباين والوجود والمصير. وهو ما يبعث بعض الأمل الرخو الذى يوضحه المقطع التالى من نص «انتظار»:

وتطى أمل رحو

محا خطو الزمان

حينما غط على وجهيهما حلم

أضاء الفاجعة

ضيقاً من أجل هذا الحلم

ما كان شباباً

ولعل استخدم الجملة الاسمية التى خبر مبتدأها جملة فعلية فى هذه اللازمة المتكررة، من شأنه أن يشير إلى تلك المستويات التى تمت الإشارة إليها من للاروحة الزمانية والنفسية والفنية. وهو ما يجعل هنا تركيب اللازمة اللغوى، فالمبتدأ عبارة عن ضمير منفصل «هما» أى أنه اسم فى أقصى درجاته من الانكماش والتخفى والانكفاء على النفس، غير أنه مرصود من قبل الغير؛ أى أنه يقع فى إطار الرؤية الشعرية الكاشفة، وذلك من خلال جعله ضمير غيبية لا حضور. أما خبر هذا المبتدأ للنكماش الغائب المتقلص فهو على نقيضه، جملة فعلية تتخذ من فعل المضارعة رمزاً للاستمرار والاستقبال والانتهاء أو النهاية المفتوحة. وهو ما يضفى شعوراً درامياً على هذه اللازمة مصدرة التناقض المذكور فى الجملة الاسمية الواحدة بين المبتدأ فيها والخبر، وهى الدلالة نفسها التى ينتجها المصدر «انتظار» فى عنوان النص الأول على النحو الذى تمت الإشارة إليه، بحيث تبدو طاقة الفعل مجمدة فى صيغة المصدر، مثلما الجملة الفعلية «ينتظرانه» محاصرة بإطار الجملة الاسمية التى هى مجرد خبر لمبتدأ فيها «هما ينتظرانه». وهى لازمة مفتاحية تختزل فى هذا التركيب اللغوى الدقيق مجمل الحالة الشعرية المتصلة بفعل الانتظار اليأسى الذى تمبر عنه القصيدة فى جزئها الأول «انتظار». وهو ما يمكن استشفافه فى هذا المقطع منه:

يبست أيديهما فى الأرض

مد العنكبوت

مسكناً.. واصطاد

ما يكفيه قوت

ثم فى نبض الشرابين لطا

يغرف زائداً وشراباً

إن هذه الصورة الشعرية قد استطاعت أن تصرف ذهننا عن فعل الانتظار إلى حال المنتظر نفسه، وهو فى حالة تنبية، بحيث كشفت لنا الصورة تجرد هذين المنتظرين وتحولهما من فعل شامل «ينتظرانه» إلى فعل جزئى ذى دلالة سلبية، يختص بأحد أعضاء الجسم وهو اليد «يبست أيديهما» التى لامت الأرض وتيبست فيها، بمد تجرد الأرجل طمأ، تعبيراً

هالما ينتظران

قد يجيء الغليم

أو ينهض نبع

ربما يدسل أفق غامض حتى غرابا

رواضح في هذا المقطع الاستهلاكي انعدام الرؤية الواضحة «أفنى غامض» والواضحة الواضحة التي لا تتوسل في انتظارها بأدوات لغوية مثل «قد» و «ربما» الاحتماليتين، كما لا تجعل حصيلة انتظارها مرهونة بأي شيء حتى لو كان تقييماً للون الأمل والحلم «حتى غرابا». ففي هذه الحالة لن يكون الانتظار مقترباً سوى باليأس، منذ البداية. وهو ما أوضحت عنه نهاية النص الأول، حين فتحت عنوانه «انتظار» على عنوان النص الثاني «وحش» عبر مراوغة متشابكة عبر عنها حرف الجر «في» الذي أوحى هذه القراءة بوجوده الموهوم أمام العنوان الجامع للتصين «في انتظار وحش».

يفتح أفق الانتظار الذي رسم النص الأول على تقييذه المتخلف فيه كما رأينا، وهو اليأس والانكفاء والتيس. وبذلك، تفتتح لفظة «انتظار» على لفظة فظة شرسة هي «وحش» لترتبط اللفظتان للتماثلين عن طريق الإضالة، فيصبح الأول «انتظار» مضاعفاً والثاني «وحش» مضاعفاً إليه. ويبدو أن انزياح التقييذ إلى تقييذه مسألة حتمية في رؤية الشاعر النصية التي اتخذت من الضعف التكويني في جسد المثني المتحد علة وسبباً جوهرياً من أسباب انتظاره اليأس، ومن ثم تغلغل المثني المتحد وتفككه وانفصاله إلى أول وثان، لكل منهما مساره الخاص المختلف عن الآخر، أنقياً «المتحد على الأرض» وعمودياً «امتطى الثاني/سلحفاة اليأس». إلا أن ما يجمع المسارين تخبرهما في نقطة تقاطع واحدة، وعبرهما معاً عن السير والحركة متفردين مثلما عجزا عن ذلك مجتمعين. ولذلك، كان الاتجاه الوحيد الذي أخذته فعل الانتظار العاجز واليأس، بذليل جمده داخل صيغته الاسمية المصدرية، هو السير نحو إضافة «وحش» الذي تولد منه.

ومن الطبيعي أن يتحول النص الثاني «وحش» إلى ما يشبه الشهادة المبررة التي يدلي بها الشاعر في إطار من الرؤية

وهنا تكون خاتمة الأمل «الرخوة» الذي لم يفعل أكثر من الكشف عن حقيقة هذا الوجود الوجودي الهش، فقد حرك الأمل ذلك الحلم الذي غط طويلاً على وجهه هذين المنتظرين منذ مبتدأ علاقتهما أو وجودهما معاً، «منذ أن جاءا إلى بادية الممر». إلا أن هذا الحلم لم يستطع أخيراً، حين حركه الأمل اليأس، سوى أن يكشف الواقع المزعج «أضواء الفاجعة» المتمثل في هذين المنتظرين الحالمين للمتحررين منذ زمن بعيد، بعد أن «ضيقا من أجل هذا الحلم ما كان شباه».

وتكشف هذه الرؤية الشعرية في نهاية نص «انتظار» حقيقة هذه الوحدة الثنائية الهشة التي كانت هشاشتها سبباً في عدم قدرتها على التماسك والتفاعل واستهلاك القوة لمواجهة التحديات، لذلك تجد نهاية النص تتخلى عن بنية الثنائية التي كانت تحرك مجمل النص قبل ذلك، حين أوضحت هذه النهاية عن تغلغل كامل لتلك الوحدة الثنائية بالتخلي عن مظهر الثنائية واستخدام ضمير المفرد وصفته المميزة (الأول/الثاني) بدلاً من ذلك، هكذا:

عجز الأول أن ينهض

فامتدّ على الأرض تراباً

وامتطى للثاني، إلى ما يتبقى،

سلحفاة اليأس

حتى ذاب في الوهج سرباً

وبصرف النظر عما يرمز إليه الطرفان المنتظران في نص «انتظار» سواء أكانا بديلين أم شخصين أم حزنين أم اتجاهين أم عقيدتين، فإن التكوين الأساسي العاجز والضعيف لكل طرف يجعل الطرفين معاً حين يجتمعان فاقدين لقوة النهوض والتغلب على يأس الانتظار الفارغ الذي هو في ذاته وحش كاسر يفتسر ضحاياها منذ بداية الإحساس به، على النحو الذي يوضحه مطلع «انتظار» منذ الوهلة الأولى المشحونة بالأمل اليأس، هكذا:

وهذا هو واقع حال الإنسان العربى، اليوم على الأقل،  
فكل تلك الآلام والمجازع وألوف النازحين وأنهيار الدم وحش  
القتلى، يتم اختزاله فى خبر نسمعه يبرود عبر وسائل الإعلام  
وكان الأمر لا يعنيننا. إنه مجرد «نباء» أو كما تقول القصيدة:

دعنا لا يبدل الظما

يشتهى أن يذاق

(فريق للدماء يتشجى

ويديق دمانا الذى لا يحب

سوى أن تكون العروق باجسامنا فارغة)

دعنا لا يبدل الظما

وحين تبحث الرؤية الشعرية عن السر وراء هذه الحال  
المساوية التى يمشيها الإنسان العربى منذ زمن بعيد، فإنها  
تجده فى ذلك التكوين الذاتى للقصم أو الفصام الروحى  
الذى يحاول الإنسان العربى أن ينداره ببنية المثنى المتحد،  
حسب القصيدة الأولى، وألّا به المال إلى التفكك والتحلل  
والفسخ بعد أن حوله الانتظار الهائس إلى جثة هامدة أو  
كهف أجوف، فهل يمكنه التمسك بعد اليوم بأية ملامح  
قديمة أو جديدة؟

لم تعد حاجة للتستر

خلف ملامحنا

فترات.....«.....» فىنا اهترا

بقيت نقلة العلم فى عالم

غص بالدم حتى امتلا

ومن الطبع أن يخرج الوحش من جوف الإنسان نفسه  
الذى حوله الانتظار إلى كهف:

كان فى الكهف وحش

تشمم رائحة الدم

واستمد الطعم

أنياه الزرق فى لحمنا والفة

حيث أجسامنا لقمة سائفة

الشعرية القائمة من فرط الهائس. ولذلك، تفتتح الرؤية/  
الشهادة بما يفرض به كأس التراث العربى من شعر يدلى  
بالشهادة نفسها قبل أكثر من ألف عام، حين كان المثنى  
يتجرع مرارة ذات الهائس وهو يصرخ:

من يهن يسهل الهوان عليه

ما لجروح بهت إيلا

ولعل مدح عدوان بهذا الاستهلال الترقى لقصيدته  
الثانية «وحش» أراد أن يفتح أفق الرؤيا، لكى يستدير واسعاً  
على مشهد الإحباط العربى، ولكى تمتد حالة الانتظار  
الهائس الضاربة بجذورها العميقة فى تربة التاريخ العربى  
وضمير الشاعر العربى المملب بها. وهو ما أوصل حالة  
الانتظار إلى وحش الهائس القتال الذى راح يقضى على ما  
بقي من الأمل الرخو والحلم الهش. ولتصوير ذلك التآكل  
الروحى المتصل، فإننا نرى الشاعر الجندى، مدح عدوان، لا  
يحتاج لأكثر من مقطع متآكل وجملته غير تامة يقطعها من  
بيت الشاعر الجند «المثنى» ويوظفها فى مطلع قصيدته عن  
الوحش، هكذا:

ما لجرح بهيت....

ومالى بما يتسائل عنه الملا

وكأنى بالشاعر الجندى يريد أن يوحى، من خلال  
التوظيف الشعرى الترقى المتآكل، بالمصق والسمة اللذين  
بلغتهما حدود حالة الانتظار التى أصبحت على المدى التاريخى  
والحضارى الطويل ما نحن فيه اليوم من عدم أكثرات بما  
يسل من الدم العربى المراق، بعد أن تحجر وجود الإنسان  
وصار انتظاره كهفاً يسكنه المنكوبت على النحو الذى تمت  
رؤيته فى نص «انتظار». أما التاج فإننا نجده فى قصيدة  
«وحش» على هذا النحو:

ليس هذا سوى جثة،

ألف نازحة،

وثلاثون ألف قتيل:

نبا



«في انتظار وحش» الذي أغرابني شخصياً بهذه المقاربة النقدية.

### القصيدة

لنتظار

هائما ينتظران

قد يجيء للقيم

أو ينهض نبيح

ريما يرسل ألق غامض حتى غرابا .

يبست أيديهما في الأرض

مد العنكبوت

مسكناً.. واصطاد

ما يكلية قوت

ثم في نهض الشرايين لحا

يفرف زائد وشرايا

هائما ينتظران

مذ أن جاءه إلى بادية العمر

هما ينتظران

وتعطى لملّ رخو

مما خطو الزمان

حيثما غط على وجهيهما حلم

أضواء الفاجعة

ضيماً من أجل هذا الحلم ما كان

شبابا

عجز الأول أن ينهض

لما تم على الأرض

ومعلما استدارت القصيدة لكي تخرج الوحش من ظلمات الكهف البشري، استدارت كذلك لكي تخرج الدم من جوف العنكبوت بعد أن غرّف منه زاده وشرايه ولطا في نبض الشرايين واصطاد ما يكلية من قوت، على نحو ما تم تحليله في نص «انتظار». إلا أن هذا العنكبوت في نص «وحش» قد تكاثر وتحول نفسه إلى وحش كاسر يتشمم رائحة الدم ويستقلب طعمه، بل نراه يهود لوتغل له شكل إنسان دموى متوحش في نهاية القصيدة الثانية، هكذا:

كان في الكهف وحش

أزاح شبك العنكبوت عن وجهه

وتقدم من ضعفنا جائعاً

وانثاقاً

مطمئن الخطى

وابتداً

وهكذا يمثل النصان، الأول والثاني، دائرة نصية محكمة وبنية فنية متماسكة، على الرغم من مظاهر الفصل العامة بين النصين بما تم التطرق إليه، وما لم يتسع المجال للتطرق إليه مثل العلاقة بين النصين فيما يتصل بالبنية الإيقاعية، بحيث يتكوى النص الأول على تفجئة وزن الرمل «فاعلان» طولة المقاطع التي تشبه حالة التخطي والانتظار الطويل «وتعطى لملّ رخو» مما خطو الزمان»، في حين يتكوى النص الثاني على تفجئة وزن المذهب السريعة ذات المقاطع القصيرة المتلاحقة التي تبرز عن انفجار الدم ومروج الوحش من كهف الانتظار الياس، إنساناً مشحوناً بالعنف والوحشية وبرودة الأعصاب. وإذا أضفنا إلى هذا التقابل الوزني بين النصين صورة التماثل والتطابق الموسيقية الناتجة عن تشكيل القوافي فيهما، فإن حالة التكامل الزماني التي تم تأكيدها في مقدمة هذه المقالة تكون أكثر بروزاً وعمقاً في ارتباطها بالجوانب اللغوية والإيقاعية والدلالية التي تمت دراستها أو الإشارة إليها؛ الأمر الذي يحفز الدائرة البنوية المحكمة بين قصيدتي الشاعر أو بين نصي «انتظار» و«وحش»، وهو ما ينتج أنهما نصاً شعرياً عميقاً محكم البناء هو نص

إلى أن صار فى الأرض ترابا  
وامتطى الثانى ، إلى ما يتبقى ،  
سلحفاة اليأس  
حتى ذاب فى الوهج سرايا

### وحش

ما لجرح يميت ...  
وما لى بما يتسأل عنه الملا  
ليس هذا سوى جثة  
ألف نازحة ،  
وثلاثون ألف قتيل :  
نبأ .

دما لا ييل الظما  
يشتهى أن يُراق :  
(نريق الدماء بتضمينية  
ويريق دمانا الذى لا يحب  
سوى أن تكون العروق بأجسامنا  
فارغة)

دما لا ييل الظما  
لم تعد حاجةً للتستر خلف  
ملامحنا  
فقرأت «.....» فينا اهترأ  
بقيت نقلة العلم فى عالم  
غص بالدم حتى امتلا  
لم تعد حاجةً للتشبيث :  
بالوحش : ماذا قرأ  
كان فى الكهف وحش  
تشمم رائحة الدم  
واستعذب الطعم  
أنيايه الزرق فى لحنا والفة  
حيث أجسامنا لفة سائلة  
كان فى الكهف وحش  
أزاح شباك العناكب عن وجهه  
وتقدم من ضمقنا جاثما  
واثنا  
مطمئن الخطى  
وابتدا



# لعبة المحو والتشكيل فى أخبار مجنون ليلى \*

معجب زهرانى\*\*

استهلال

حكاية:

قول له يا قيس أفق فقد أفاق الماشقون (لكنه لم يفعل) وسكت نازقوهم (لكنه لم يفعل) وهذا جزع المهيين (لكنه لم يفعل) وأوشك من اشتغل بالنساء على السام (لكنه لم يفعل) ورجع الذين أفرطوا فى الولع (لكنه لم يفعل) وسلا للتيهون (لكنه لم يفعل) واتنى الموهلون فى غيهم (لكنه لم يفعل) وثاب المخطسون (لكنه لم يفعل). وحسنا فعل. فلو فعل شيئا من ذلك لم يبق لنا علو نحتج به على من يلومنا فيما نحن فيه.

(ص ٨٤).

غير:

وظنى أن الأسطورة التى أراد الرواة إنفسادها فى قصص العرب عن قيس لم تلبث أن خرجت عن سطوتهم واتخذت من المسارات ما لم يكن فى الحسبان، ليصبح قيس حركاً بجذوله، ليس من سطوة السلطان والقبيلة فحسب، ولكن خصوصا من الحدود التى احتلقتها له الرواة. وإنا نراه مايزال يهمن فى هذا الخروج والتفلسف.

(ص ٧٣).

لطيفة:

.. وأن الحقيقة فى هذا الموقف ليست بشيء فالرواة يعيشون بالسيرة والأخبار تلهو بنا ويفتتنا الشئرى.

(ص ٦٩)

\* صدر عن «الكلمة للنشر والتوزيع»، البحرين، الطبعة الأولى، مارس ١٩٩٦،  
والقرارة سرگز، هنا، على كتابة قسم حداد قط.  
\*\* قسم الأدب العربى، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

## ١ - مدخل:

١ - ١

والغيرى، فإنه يباشر مغامرة الكتابة الشعرية الجذيلة بطريقة تجعل النص المنجز «ملتصاً» فلا يقبل النمذجة والتصنيف وفق أى مبدأ نقدي أو إبداعى سبق.

وبصفة ربما جاءت أكثر دقة ووضوحاً يمكن القول بأن عملية الصوغ والتشكيل الشعرية موجهة فى بعض النصوص أو النماذج، وبمقصدة ماء، ضد عملية التوضيع و«التجسس»، وكأن مبدأ المدول، أو الانحراف أو الانزياح، يطال فى الوقت نفسه أسلوب الكتابة والشكل أو المظهر العام للنص المكتوب! هذا ولعل القيمة الإجرائية لهذه الفرضية الأولية تتضح بمجرد معالجة النص أعلاه ومحاولة توصيفه وموضحته فى سياق تجربة الكتابة الإبداعية الخاصة لقاسم حداد.

١ - ٣

أشرت فى دراسة سابقة إلى أن المنجز الإبداعى لهذا الشاعر يتيح ويصح لنا، من حيث كنه ونوعه، اختياره أحد الشعراء العرب القلائل اللذين تحولت الكتابة الإبداعية عنده إلى محور الارتكاز الأول والأهم فى الحياة. فاللغة لم تعد هنا مجرد أداة أو وسيلة تعبيرية، كما أنها كفت عن أن تكون فضاء اتصال وتواصل مع العالم الخارجى بهدف الاندماج فيه والتعايش أو التصالع معه. لقد تحولت عنده إلى مجال للبحث الجاد والمتصل عن معانى الوجود الأكثر غفاء وعمقاً وجمالاً فصارت «عالمًا بنيلًا» يسكنه هذا الكائن - الشاعر المسكون بهاجس اختلافه وتميزه وفرداته مثله مثل كل الشعراء المتميزين حقاً.

وتعتبر ناقد آخر، يمكن القول إن تجربة قاسم حداد الشعرية هى فى الوقت نفسه «الدال» و«الدليل» على أنه أحد اللذين «يعيشون فى الأرض بطريقة شعرية» (التحير لمحمد اليوسفى بقليل من التصرف)، أى ممن يعملون فى لحظات الصمت والقول والكتابة على تأكيد حضورهم فى المكان والزمان والعلاقات من منطلق هذه الرؤية، الرؤية الحلمية الأسطورية فى جوهرها و«الملتصبة» بطبيعتها.

ففى مرحلة أولى، عبرت عنها ومثلتها مجموعاته الشعرية الثلاث الأولى (البشار) ١٩٧٠، (خروج رأس

أبدأ، كما وطأت نفسى عليه، بإيضاح منطلقات المقاربة وتحديد غاياتها أو أهدافها وأدواتها النظرية والإجرائية التى يفترض أن تصل المنطلقات بالغايات. فمثل هذه الإيضاحات والتحديدات أصبحت من شروط الكتابة النقدية العارفة أو المتخصصة الموجهة بطبيعتها إلى قارئ مفترض يشغل فى المجال المعرفى ذاته وينتمى إلى التخصص ذاته. لكن ما يضمن تأكيده منذ البدء أن فى عملية الإيضاح ذاتها ما ينشئ بالالتباسات الحافية لكل كتابة إبداعية متميزة، وهى التباسات لابد أن تنتقل، فى جزء منها على الأقل، إلى الكتابة عن مثل هذه الكتابة، فلا يمد للوضوح المطلق مجال هنا. إنها محاولة أو مغامرة، فلنحاول ونغامر دونما ثقة مفرطة فى «المعرفة» ودونما بأس مفرط من «تلك اللذة النادرة» الحافية لقراءة النص الإبداعى المتميز.

١ - ٢

تتجه الكتابة الشعرية العربية الراهنة إلى الشر والشرية بصيغ وفى أشكال متعددة ومختلفة، بحيث لم تعد الحدود بين ما هو «شعري» وما هو «شئى» واضحة وذات قيمة معيارية أو إجرائية. ولعل دراسة بعض النماذج والعينات التى ينجزها الشعراء، من أصحاب التجارب، لا من أصحاب القصائد، تساعد الشعرية النقدية؛ أى «علم الشعر» كما يحدده جان كوهين، على تفهم هذا التوجه واستكشاف أنق احتمالاته ومن ثم بلورة بعض التساؤلات المطروحة وتعميقها بحلة على الشعرين الإبداعية والنقدية.

هذا تحديدًا ما تسعى وتطمح إليه هذه المقاربة التى تتخذ من كتابة قاسم حداد فى (أخبار مجنون ليلى) موضوعاً ومنطلقاً لها. أما الفرضية الأولية التى تنهض عليها المقاربة وتحاول اختبارها وتطويرها لاحقاً فيمكن صوغها، اعتماداً على الملاحظة العامة أعلاه، على النحو التالى:

فى سياق تعلق الشاعر بالحديث بمبدأ التجربة والتجاوز المستمر للمنجز الإبداعى السابق والسائد، الذى

يدل على أن هاجس الكتابة الإبداعية والمشاركة، قديم عند قاسم وإن لم يتحقق إلا في فترة لاحقة، وما يهمنا من هذه المقامة هو التباسها بالزواج.

فقد اعتمدت لعبة الكتابة على شكل من أشكال التواصل على محو وتغيير أي أثر نصي يسمح للقراءة النقدية أن تميز - بشكل حاسم - ما كتبه قاسم وما كتبه أمين لوضعه في سياق التجربة الإبداعية الخاصة بكل منهما، وهي شعرة عند قاسم وقصصية عند أمين كما نعلم. ثم إن اللعبة ذاتها قصصية إلى محو الحدود بين الكتابة الشعرية والكتابة القصصية، كأن تجربة الكتابة الإبداعية الحديثة - كما يراها المؤلفان - المبدعان لم تعد تسمح أو تعني بمثل هذه الحدود، وهو ما يجعل الالتباس يتحول هنا إلى قيمة جمالية مجاوزة؛ إذ إن مقاطع كثيرة في هذا النص ترقى إلى مستوى الكتابات الفكرية التأملية ذات المنزع الفلسفي.

كذلك في (أخبارمجنون ليلى) تتجلى ظاهرة الافتتان بالآخر / المبدع متخللة أشكالاً ودلالات جديدة تماماً على تجربة قاسم، وعلى التجربة الإبداعية العربية، مما يفترض معه أن تواجه القراءة النقدية التباسات من نوع آخر أكثر تعقيداً وعمامة وإغواء مما تجده في «الجواشن». فالفرق النوعية بين النظامين اللغوي والتشكيلي لا تدع، في الظاهر، مجالاً للخلط بين الكتابة الإبداعية اللغوية لقاسم والرسوم التشكيلية لضيء عزراوي، لكن كتابة قاسم ذاتها ملتبسة من غير وجه وفي أكثر من مستوى. فنحن النص يفترض أنه شكل من أشكال «السيرة الفهمية» التي كتبها شاعر حديث عن أحد أسلافه من الشعراء العشاق. لكن هذا التوقع يخيب وينكسر عند البدايات؛ إذ إن النص كتب مرة بلغة شعرية استعارية - تصويرية مرة، وبلغة ثرية خبرية تقريرية مرة أخرى، مما يدل على أن السيرة الفهمية هي هنا سيرة ذاتية أيضاً. أكثر من ذلك فإن «الأخبار» المستعارة من للدرنة التراثية، الأدبية والتاريخية، خضعت لمعاملات محو ونقص وإعادة تشكيل بحيث لم تعد وأخباره تحمل وتنقل معلومات ما، وإنما أجزاء أو عناصر في نص جديد يحتفل بذاته من خلال نقص وتقويض الخبر القديم ومدونه التراثية. ثم إن المقاطع الشرة ذاتها تتحول، أو «تحول»، في مواضع كثيرة إلى كتابة لها وفيها كل سمات

الحسين من المحدث (الخاتمة) ٧٧، (الم الثاني) ٧٥، كان هذا الشاعر «الشاب» يمارس الكتابة الشعرية «الفعالة»، أي التي ترى وتسمى التسبح والظلم والشر وتدعو أو تخرش على مقاومته ويشر بإمكان وقرب التغلب عليه وتجاوزة.

لكن مجموعتيه (قلب الحب) ١٩٨٠ و (القيامة) ١٩٨٠ تمثلان بداية مرحلة ثانية تغير فيها وعي الشاعر بالذات والعالم واللغة متجهين إلى «القطمحة» مع المرحلة السابقة، وأضح «القطمحة» بين مزدوجات لأنها تأتي هنا بمعنى «التجاوز» لتلك المرحلة باعتبارها مرحلة البدايات الأولية لهذه المقامة الإبداعية والوجودية. ففي هذه المرحلة تحول عالم الذات بما ينطوي عليه من أفكارهم وأفكار ورغبات وهواجس ورؤى إلى مدار ومجال الاستكشاف، وهنا تحديداً أصبحت اللغة ذاتها موضوعاً للملك ومجالاً للبحث الجمالي والفكري الممتح عن السري والغائب والمعلوم من معاني وأشكال حضور الكائن في العالم والمكون. كل المجموعات التي صدرت له إلى (عزلة للملكات) ١٩٩١، وعددها سبع، هي تنبهات على رحلة البحث الأنطولوجي - الإبداعية هذه. وقد هيمنت عليها «القصيدة الشرة» من حيث الشكل العام لكن وحدة التجربة ونسقتها تتجلى أساساً في التخلي عن تلك «الشعرة الفعالة» أو «شعرة الشعارة» التي لم يكن من الممكن أن توصل إلى عالم الذات المنطوية على «العالم» والتي أصبحت في المركز من تجربة الكتابة - الحياة الإبداعية كما ألمت إليه في الدراسة المشار إليها أعلاه. (قدمت في الملتقى النقدي الأخير لجائزة الباطين. أبو ظبي ٢٨ أكتوبر ١٩٩٦ وعنوانها: «من تنوير العالم إلى تطويع الشعرة»).

في مرحلة ثالثة، وهي الراحة، حدث تحول لافت للانتباه، لعل أبرز سماته أو علاماته المازقة تتمثل في توجّه مضامرة البحث الجمالي - الفكري إلى لحظات انشغال الذات الملبدة بقرينها وشبيهاها، لا في مستوى لعبة الكتابة الخاصة التي تتيح استحضار الأصوات والرموز والأقنعة فحسب وإنما في مستوى لعبة «التأليف المشتركة». وقد تجلّى هذا التوجه في نص «الجواشن» الذي كتبه قاسم حداد مع أمين صالح، وقد سبق وأن أهدى إليه مجموعته (القيامة) «لأنه رأي» مما

الراعية واستكشاف بعض أفق احتمالاتها وبلورة بعض التساؤلات المطروحة على المبدع والنقاد، كما أشرنا إليه منذ البدايات.

٤ - ١

يتضمن مفهوم «اللمبة» معاني التعجب والمفارقة والإعجاز؛ إذ إنه يحول مباشرة أو مدورة إلى مجمل العمليات التي يفترض «أن الشاعر اختار بعضها» قبل عملية الكتابة وتوصل إلى بعضها الآخر لحظة الكتابة ذاتها. وفي كل الأحوال، فإن آثارها ماثلة في النص المنجز كما تراه القراءة النقدية في صوره الراحنة. فإذا كانت هذه العمليات تسمى وتحول في جزء منها إلى المقصد الواحي لدى الذات الكاتبة فإنها لا بد أن تشير أيضاً، وفي الوقت نفسه، إلى ما يفيض عن أي مقصد وعن أي قرار ينبثق عن «الوحي» ويخضع لشروطه وتحقق وفق مقتضياته، ذلك لأن طبيعة التجربة الإبداعية، هنا كما في أي مجال آخر، تتضمن بالضرورة أثر «القوى الفكرية» مثلما تتضمن أثر «الاعتداءات الخاطئة» بعبارة حازم القرطاجي. فإذا كانت الكتابة الشعرية، بالمعنى العام والأوسع للمفهوم، هي نوع من اللعب باللغة، سماء القدماء «عدولاً» ونسمة اليوم «انزياحاً» أو انحرافاً، بحرفها عن وظيفتها الانصالية إلى وظيفتها التخيلية، فإن الفن كله نوع من أنواع «اللعب الحر» بالعناصر والمواد والخامات كما يقول كاتس.

ولعل أهم ما في هذا المظهر أو البعد اللعبي في التجربة الإبداعية أنه بما يتعين حضوره أو استحضاره في كل مرة تحدث فيها عن مبدأ «اللمبة» أو «اللذة» التي يجدها المبدع في عملية الإبداع، مثلما يجتريها المتلقي إذ يتفاعل مع المنجز الإبداعي الجمالي، وقد تبلغ حد الفصل بين «الذهن» و«الجسد» كما وصفه وحلله ناقد مبدع مثل رولان بارت.

أما مفهوم «الحو» فيطوى على معاني التعجب والتعجب والتشتيت للدوال أو الدلالات، ويحول هنا إلى ما أصبح في حكم المعروف والشائع والمقبول في الفكر النقدي الحديث من أن الكتابة الإبداعية، بل أية كتابة، لا تبدأ من فراغ مطلق ولا تتحقق أو تنجز على بياض أصلي نقى أو خال من

وخصائص الكتابة الشعرية الراقية المعهودة في تجربة قاسم الطويلة والفتية كما نعلم. وتزداد سمات التعقيد والانتباس الشكلي والدلالي للنص حين يحدد الكاتب إلى استعادة أبيات مختارة مما يتنب إلى قيس ليحدد كتابتها و«تشكيلها» بطريقة مفصولة (جديدة) في هامش المتن السردى؛ بحث تعاضد القابلية النقضية التفويضية للأخبار ومرجعياتها من جهة وتمزج، من جهة أخرى، الفعلية التشكيلية التي تشمل مجمل الفضاء الكتابي أو المظهر البصري للنص، مما يشير إلى التداخل - في المستوى العميق للنص - بين «الكتابة» و«التشكيل» بالمعنى المحد لكل من هذين المصطلحين!

لن أعرض هنا للعمل الأخير لقاسم بعنوان «قبر قاسم» المسبوق بـ «فهرس المكابلات» والمملوك بـ «جنة الأخطاء»، إذ لم ينشر ويتداول بعد على نطاق واسع، رغم أن انتبساته الخاصة تفرى بإدخاله في هذه المرحلة الثالثة التي تتجه فيها تجربة الكتابة إلى ذروة عمليات الحو للذات الفردية بحثاً عن... ووصولاً إلى «الذات المطلقة» التي هي «كل أحد» وهي «اللا أسد». في اللحظة نفسها (العمل اختزال وتكثيف شعري باهر لحياة القبر ولما قبلها ومعدنا من حيوات كما يرما مبدع ينتمي إلى «الثقافة الكتابية»، لكنه يختار ويختبر شكل ومعنى انتصاه بطريقته الخاصة كأى مبدع متميز).

فقط أؤكد مجدداً على أن الانتبسات النص الذي يشكل مجال المقاربة الراحنة لا يمكن أن تجلوها أو تمحوها القراءة النقدية الراحنة، بل قد لا يمثل هذا الطمع هدفاً وجيهاً ومشروعاً لأية مقاربة لأنها لا تدهي إمكان السطورة الثامة على نص إبداعي، أو فكري، متميز حقاً حتى تسقط في ادعاء «العلمية المستحيلة» التي يشرت بها بعض النظريات والمناهج النقدية منذ بدايات هذا القرن، وقد تجاوزوا الفكر النقدي الحديث وكشف عن بعض جوانب التوهم فيها، فكر ما بعد الحداثة خاصة.

من هذا المنظور سنحاول تحديد المفاهيم النقدية المتضمنة في عنوان المقاربة لا باعتبارها قابلة للتحويل إلى «مصطلحات» حديثة ودقيقة الدلالة، وإنما باعتبارها أدوات إجرائية فعالة يمكن أن تقرنا من تفهم التجربة الإبداعية

وأعمق دراسة نقد للموضوع هذا في سياق الثقافة العربية المعاصرة هي دراسة المرحوم محمد الماكري (الشكل والخطاب) التي تنطلق من المزاوجة الخلاقة بين الظاهرية والسميائية المحدثتين لمقاربة مختلف الجماليات الكامنة في الأشكال الشعرية العربية القديمة والوسيلة والمعاصرة من هذا المنظور.

فضلاً عن هذا، لا شك أن هذا المفهوم ينتمى إلى أنص ما يحدد ويحيز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تضطلع «التقنية» بتوليدها وتنويعها ونشرها وتمسح تأويلها في مختلف مجالات الحياة الحديثة ومستوياتها، حتى أصبح التمييز بين الواقعة، الكتابة، وغيرها، وصورها، السيمولاكريه أسراً متعللاً. بناء على هذا كله لا يطابق مفهوم «التشكيل» هنا مفهوم «الكتابة»؛ لأنه يتضمن ما يفرض عن عملية تحويل المنظور إلى مكتوب، أي أنه يشمل الصوغ النحوي الأسلوبى للجملة والتوزيع المقطعي للفقرة والمباراة، ويمتد إلى مجمل عمليات هندسة النص على؛ في يارض الصفحة، وهي عمليات تتدخل بقوة في تفريد النص وتنويع سمات اختلافه من غيره، كما سبق أن رأينا عند قاسم حداد.

هكذا يتضح أن بين هذه المفاهيم من التعالقات الدلالية قدر ما بينها من الفروقات والتميزات، وفي مستوى التجربة الإبداعية ونظرياتها، وبالتالي فلا يمكن فصلها نهائياً بعضها عن بعض إلا افتراضاً وتقدير ما يسمح هذا الفصل للقراءة النقدية بتوصيف مظاهر ومستويات التجربة الإبداعية الواحدة. بقي أن نشير إلى أن عنوان هذه المقاربة، والمفاهيم المتضمنة فيه أو اللبقة عنه، مستعار مع بعض التعديل، من قول قاسم حداد في مرحلة شعرية إبداعية سابقة :

لا أننا ذاكرة الناس

ولا غيمة تسكن الجبل

أنا للحو والتناسي (شظايا ص ٣٩)

ونأمل أن تساعدنا هذه الاستعارة على إضاءة التجربة من داخلها وكشف بعض التباساتها المتولدة عن سلسلة من

أي أثر. فمن منظور التناس أو تتداخل النصوص يلعب جبريل جينيت إلى أن عملية الكتابة أشبه ما تكون في العمق بعملية الحو والكتابة مجدداً على الطروس التي تماكب عليها وفيها كتابات لا حصر لها، ولا يمكن لعملية «الحو» التي تنهض بها وعليها الكتابة اللاحقة أن تهزل كل أثر للنصوص السابقة، أما المعرفة النقدية فلا يمكنها أكثر من تسمية وكشف أبرز أشكال التناس القابلة للتجديد البلاغي - المنطقي؛ لأن كل نص ينطوي بالضرورة على مالا حصر له من النصوص (وهي عند جينيت كما وضحتها في «طروس» التداخل النصي، نوازي النصوص، ما وراثية النص، التعالي النصي للنص، جامعية النص). أما ميخائيل باختين فكان يلح على التمييز بين اللغة الشعرية «المونولوجية» واللغة الشرية «الحوارية» ليصل إلى أن الأولى تتأسس على مبدأ محو الذاكرة الدلالية للكلمة، لا الكلمة ذاتها، وعلى محو «نوايا الآخرين» من الجملة والمباراة الشعرية مرابودة للكل الحلم (المستعمل) الذي يشترك فيه كل الشعراء، وهو امتلاك اللغة الخاصة من اللغة العامة الموسومة أبداً بأراء ومعتقدات وأفكار ووجهات نظر الآخر والغير.

من جهة، ومن منظور فكري - فلسفي أهم وأشمل، يشير دريدا إلى أنه لا يمكن تصور أي وجود وحضور واشتغال لأية كتابة فردية أو ذاتية أو شخصية تتنسب إلى الاسم العلم الذي يوقعها دون مفهوم «التكرار»؛ لأن هناك دائماً أثر أصل وكتابة أميلية هي ما يسمح لللال اللغوي بالانكتاب والانقراء في فضاء أو على شاشة واسعة من «الاختلافات» التي يتعلم حصصها واختزالها (هذا ما يفسر تحول الكتابة الفكرية - النقدية الإبداعية عند دريدا إلى لمبة تكرار ونقض وتشعيت كما عند بارت أيضاً).

كذلك مفهوم التشكيل لا بد أن يتضمن هنا معاني الصوغ والتحويل والتكوين أو التأليف بحثاً عن ذلك «الشكل» الذي لم ير من قبل، وهو يحيل أساساً إلى الوعى الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي باعتباره «شكلاً» كما يرى أرنت كاسير وسوزان لانجر، وباعتبار أن عملية الإنشاء أو التلقى الأولى إنما تنجى إلى «الشكل العام» لا إلى الجزئيات، كما كشفته النظرية الجشتالتية. ولعل أهم

واستحضاره، انطلاقاً من وعيها بأهمية الخفى والمغيب والمهمش والمصموت عنه في مجمل المدونة التراثية «التقليدية» لأنه ما يؤسس لوجاهتها ومشروعيتها الإبداعية والفكرية في الراهن أو «الحاضر»، كما يظهر في مستوى العلاقة بين شعرية قاسم من جهة وشعرية مجنون ليلي (وهي شعرية تتجاوز الشعر المنسوب إلى هذه الشخصية لتشمل الكثير من أخباره وحكاياته التي حولت هنا إلى مقاطع وعناصر إبداعية في نص قاسم هذا).

## ٢ - ٢

## خبر قيس في شعر قاسم

يتدعى نص الأخبار هنا بمقطع شعري يمتد في ثلاث صفحات (١١، ١٢، ١٣) مطلعها جملة «سأقول عن قيس» والتي تتكرر أربع مرات في المقطع مفصولة دائماً عما بعدها بنقطة (علامة) دالة على استقلاليتها النسيبة. من هذا المنظور يمكن قراءة هذه الجملة باعتبار علاقتها بالعنوان العام للنص باعتبار علاقتها مع المقاطع الشعرية التي تليها، مما يشير إلى أن عمليات الاتصال والانفصال المشار إليها أعلاه معقدة أو مركبة في هذا المقطع وفي مجمل النص.

فالمفترض المتوقع من العنوان العام للنص، وهو تسميته وعتبة الدخول إليه كما يرى جويرا جينيت، أن يسند الخبر عن قيس إلى الرواة والمدونين باعتبارهم من كتب مجمل المدونة الأدبية والمعرفية والتاريخية التي ترد فيها حكاية هذه الشخصية الشعرية المثلية. لكن هذا التوقع ينكسر أو يمحى ليحل محله توقعات جديدة ومغايرة للقارئ، أول أسبابها ومولداتها تتمثل في عودة «الاسم العلم» وغياب الصفة الطارئة أو التسمية اللاحقة «مجنون» التي ترد في العنوان. ففي هذه العودة أو «الاستعادة» ما يوحي بتركيز «المؤلف» - الشاعر - الحديث على هوية قيس التي لا تتحدد بـ «الجنون» أو بناصر الشخصية القاعدية (عائلة - قبيلة - لغته - معتقده... إلخ) وإنما بإبداعه أو «شعرته» التي هي ما يهم «الشاعر» - المؤلف - الحديث، كما تصرح به الجملة الشعرية التالية بأكثر من صيغة:

الأعيب الكتابية التقنية والجمالية التي لم يكف عنها الشاعر ولا هي كفت عن إفوائه، وهو المسكون أبداً بهاجس الهو والتشكيل والتناسي أو «التجاوز» المصل للناه وغيره.

وفي نهاية هذه الفقرة من المداخل النظرية، لعل من الضروري الإشارة إلى أن لعبة المقاربة النقدية لن تتجه إلى تحليل اللغة الشعرية ولا إلى كشف وتحديد مجمل النوى الدلالية في النص، وإنما ستوجه أساساً إلى لعبة «تشكيل الشكل العام» لهذا النص المتمدد والمفتوح والمتبسط مبنى ومعنى، كما سنحاول إيضاحه في الفقرات التالية، قدر الممكن.

## ٢ - الأساس - المنطوق

## ٢ - ١

تكشف القراءة النقدية الوصفية - التحليلية للمقاطع الثلاثة الأولى من (أخبار مجنون ليلي) عن أهم وأهم مظاهر ودلالات لعبة الهو والتشكيل المؤسسة لعملية الكتابة الإبداعية هنا، إذ إنها تتكرر في بقية المقاطع والطريقة نفسها تقريباً. هذا تخميناً ما يبرر التعامل مع هذه المظاهر البنائية والدلالية باعتبارها مؤشراً قوياً دالاً على مرحلة «التأسيس» التي تنهض عليها أو تنبثق عنها الكتابة في هذا النص. ولكي نتحقق للمقاربة النقدية الأولية هذه بعض شروط التماسك النظري والإجرائي، اخترنا التركيز على أشكال «الاتصال» و«الانفصال» في العلاقات بين العنوان العام للنص وهذه المقاطع من جهة، ومن جهة أخرى بين التسميات العامة المروقة للشخصيات التي تتعلق بها «الأخبار» والتسميات التي يتبناها أو يعيد صوغها الكاتب في نصه الخاص بطريقته الخاصة لتصبح هي ذاتها «أسماؤه» وأخباره الخاصة به، بأكثر من معنى، كما سنرى. فالاستراتيجية العامة للكتابة، كما تتجلى في هذه المقاطع الاستهلاكية، تكشف عن علاقات توتر تمارض أو تناقض بين أخبار القدماء عن «مجنون ليلي» وطريقة الإخبار ذاتها بين أخباره وإخبار قاسم عنه. كما تكشف عن علاقات توتر إفراغي واستهوائي مزدوج أو مضعف. يظهر هذا التوتر في مستوى العلاقة بين ما يخفيه ويغيبه الخبر القديم وما تعمل الكتابة الحديثة على إظهاره



ساقول عن قيس .

عن هوى يسكن النار، عن شاعر

صاغني في هواء

عن اللون والاسم والرائحة

عن الختم والفتاحة ..

(ص ١١)

هنا يظهر جلياً أن قاسماً الشاعر يحكي «مباشرة» عن قيس باعتباره أحد أسلافه، من غير أن يتصل به عبر «الخبر» الذي رواه ودونه الرواة والمحدثون من غير المبدعين، بل في سياق الأثر الإبداعي، أو الكتابة الشعرية، التي هي أمرهما المشترك القديم والمتصل بمعنى ما. هكذا تتضمن الجملة الاستهلالية «ساقول عن قيس» دلالة القرار بالقطع والانفصال عن أخبار ذلك الشخص «المجرب» كما حفظتها المبدونات التراثية مثلما تتضمن دلالة الوصل والاتحاد بذلك الاسم - الرمز الذي تحول إلى «هوى» يسكن نار الإبداع ويذكيها وإلى «شاعر» يستهوي الشاعر المحدث ويصوغه في هواءه، وكأننا علاقات الاستهواء والتماهي هي وحدها ما يلبق بهاتين الذاتين المبدعتين. فالشاعر المحدث إنما يقول ويكتب عن «قيس - ذاته»، دونما وسيط، لوعيه بأن «الزمن الذي يخرب القصور والمعارف إذ يمر عليها هو ذاته الذي يحفظ وينمي الطاقة الإغوائية للشعر والشعراء» كما يقول بورخيس (حينما يستعيد أولاً شعراً لزهير بن أبي سلمى في سياق قصته بعنوان «بحث ابن رشد»).

من هذا المنظور الإبداعي - الفكري تتحول الجملة الاستهلالية السابقة إلى جملة شعرية «تأسيسية»، إذ تتكرر الصيغة النحوية - الدلالية أربع مرات فتحدد مظهر البنية الشكلية العامة للمقطع الشعري (دور «هاي»). كما تولد في عمود المقطع سبع عشرة جملة لها ذات البنية النحوية المكونة من الجار والمجرور، وكلها تميز وتنوع بدلالاتها الاستعارية المختلفة علاقات الاتصال والاتحاد أو التماهي بين الذاتين المبدعتين .

- عن هوى يسكن النار

- عن شاعر صاغني في هواء

- عن اللون والاسم والرائحة

- عن الختم والفتاحة

- عن جنة بين عيني ضاعت

- عن هواء أسعف الطير

- عن كلما هم بي تته

- عن العشق يلتاع فيه المجاز ويشف

ضفتيه الخليج ... إلخ.

(ص ص ١١، ١٢)

فجعل القول «عن قيس» يتحول هنا إلى فعل إنجاز لفوى - شعري «تواجده» فيه الذاتان المبدعتان، وأضح كلمة «التواجد» بين معقوفتين لأشير إلى أن دلالاتها تفيض عن مجرد الحضور المشترك في ذات الفضاء اللفوي - الإبداعي لتشمل معنى البث والإفشاء والبوح والوجداني بين ذات لهما الأخرى، فلا تلبث هذه أن تتخصصها وتترجم عنها! هذا تحديداً ما يبرر محور الاسم العلم من جملة أخرى ليستبدل به هذه السلسلة الطويلة من التسميات الاستعارية التي تقبل الإحالة إلى اسم «قيس» مثلما تقبل الإحالة إلى اسم «قاسم» من حيث هو مؤلف ينجز القول الشعري بطريقته الخاصة وبما يتفق مع رؤيته الخاصة. فقيس الاسم العلم الدال على حقيقة من حيث هو كيان أنثروبولوجي أو شخص تاريخي أو اجتماعي لم تعد له أهمية لانقطاع وجوده المعيني من جهة ولتشتت واضمحاض خبره بين الرواة والروايات من جهة أخرى. أما قيس الشاعر المبدع، فهو حاضر كملهم وحاضر كآثر وحاضر كرمز وحاضر كقناع، وبالتالي فلا غرابة أن يتحقق حضوره حتى بالمعنى «الحسي» فيكون «اللون» الذي يرى ويأثر و«الاسم» الذي ينطق فيسمع ويعقل و«الرائحة» التي تشم وتستطاب، لأنه النهاية أو «الخاتمة» والأصل أو «الفتاحة» كما يقول عنه الشاعر / المؤلف.

وتكتمل علاقات الحضور والتواجد بين الاسمين في الجملتين الأخيرتين؛ حيث يتخذ الاتحاد والتماهي بينهما دلالة جليدة أكثر تحديداً :

ويا قيس يا قيس جئنتنى أو جئت

كلانا دم ساهر فى بقايا القصيدة

فمن الواضح أن المؤلف لا يفضل هنا أكثر من جمع وتأليف الأخبار من مصادر شتى لينظمها فى جملة واحدة تشتت المعلومة فى كل جزئية؛ بحيث تفقد الجزئيات كلها أية قدرة على التشليل. بصيغة أكثر معرفة يمكن القول بأن علاقات الترابط النحوية بين جزئيات الجمل الاسمية المعطوف بعضها على بعض بالواو لا يقابلها فى المستوى الدلائلى المنطقى أية علاقات انسجام. هذا تحديدا ما يكشف عن مراعى لعبة الكتابة التى تعتمد إسقاط القيمة والوظيفة الإخبارية «المعلوماتية» عن الجملة لتعزيز مظاهر القيمة والوظيفة الجمالية للجملة ذاتها باعتبارها مبنية أو مشكلة وفق مبدأ المحاكاة التقليدية الساعرة أو «البارودية».

فالكاتب لا يستخدم عبارة «قيل عن قيس أنه» التى يمكن أن تقابل «سأقول عن قيس» فى المقطع الشعرى السابق، بل يبدأ بجملة اسمية مفيدة للتوكيد ثم يعطف عليها سلسلة من الجمل المماثلة تؤكد كل منها شيئا آخر، فتتمحور الجملة اللاحقة الجملة السابقة وتفسر دلالة المفارقة فى الجملة العامة من طريقة وأسلوب الصوغ والنظم فحسب. كما أن هذه المفارقة تتميز وتكتسب دلالات أخرى فى الجملة الثانية المعطوفة هى ذاتها على الأولى بالواو، رغم أنها تنفى آخر ما تلحنه من انتساب قيس إلى «بطن من بطون بنى عامر». هنا تبلغ المفارقة الساعرة ذروتها الدلالية والجمالية لا من تعاقب التوكيد. والنفى فحسب، وإنما من تكرار التوكيد اللفظى بطنا، بطنا، لما فى هذه التسمية القبلية «التقليدية» من مفارقة فى سياق الكتابة الحديثة والفكر الحديث والرواية الحديثة للإنسان والعالم. كما أن فى نفى تلك «البطونة» لانتماء قيس الشاعر البدع إليها ما يعيد ذلك الإشكال الذى حكم ووجه علاقات الشاعر العربى بالقبيلة؛ إذ ما إن يخرج عن عاداتها وقبضها ومثلها وسلطانها حتى تنفيه إلى هامش «الصعلكة» أو إلى متاعه «الجنون» وهو ما حدث لقيس. من هنا يتكشف أساس آخر للعبة الكتابة التى تقصدها وجربها قاسم فى هذا النص بأكمله، وهو تحديدا هذا النفى المتضمن فى عبارة «ثم قيل إنه لا أحد». فالنفى فى مثل هذا السياق الإبداعي / اللغوى يتضمن بالضرورة نفيه فهو «لا أحد» هذا «كل أحد» أى كل مبدع يتجرأ على خرق المنظومات،

فالنساء هنا يدل ظاهراً على الجعد أو الانفصال لكنه يدل فى العمق، أو، باعتبار لازم القول الشعرى، على القرب أو الاتصال، لأن تكرار صيغة النداء يؤكد ذلك «التواجد» المشار إليه أعلاه. فالشاعر المحدث يحمل منذ بدء المقطع على ترهين وتخييم أبهى وأجمل ما فى سلفه القديم، وبالتالى يتكرر التأكيد بصيغة أخرى فى نهاية الجملة الأخيرة وتخصص معنى ووظيفة الحضور بأنه من أجل إنجاز أو إنقاذ «بقايا» تلك القصيدة المشتركة التى تصبح «الأثر الأبقى» أو «الأثر الجمالى» المفقود لحدود الزمان والمكان والآخر لمناطق اللغة ولمواصفاتها المادية.

٢ - ٣ - عبر قيس فى نثر قاسم

فى البدء بمقطع شعرى ما يدل على أن سياق الكتابة عن «مجنون ليلي» هو المدونة الشعرية لا المدونة المعرفية، الأدبية أو التاريخية، وبالتالى فإن عمليات الترهين والتحيين لقيس الفنان المبدع ولأثره الإبداعي الجمالى هى فى أساس لعبة الكتابة وستنتجها. هذا ما اختاره وقرره قاسم الذى ما إن اتصل بقيس حتى فتته وجنته و«صاغه فى هواه»، وبالتالى كان لابد له أن يمد صرغ وتشكيل سيرته الشعرية كأنها سيرته الخاصة. من هنا ما إن ينتقل من المقطع الشعرى إلى المقطع «السردى النثرى» حتى تتغل لعبة المحر والتشكيل هيئة اللعبة الواضحة المكشوفة؛ لأن من طبيعة الكتابة النثرية الكشف عن المقاصد والغايات والإجراءات كما نعلم. فالأخبار القديمة تستخرج فى النص الحديث ليخلط وينقض ويشتت بعضها البعض الآخر، مرة من «داعبل» لثن السردى ذاته ومرة من «نارجه» أو هاشمه. كما سرى.

فالجملة الاستثنائية فى هذا المقطع تبدأ هكذا:

هو قيس، وهو معاذ بن كليب، وهو الأقربع بن معاذ، وهو المهدي، وقيل اسمه قيس بن للروح من بنى عامر، ولما سلطت عنه بطون بنى عامر بطنا، بطنا أنكروه وقالت «باطل وهيهات»، ثم قيل إنه لا أحد. (ص ١٤).

اللغوية والاجتماعية والفكرية، السائدة، وبهذا يتحول قيس من مجرد شاعر إلى «أسطورة» بل إلى ذات مطلقة متحررة من كل قيد ومجازة أى نفي أو إثبات.

هكذا يتضح أن خليلة الخمر القديم ونقشه وتشيته لم تكن تهدف إلى إثبات «حقيقة» قيس بقدر ما كانت تعمل على ترهين وتجنين وفتح أو إطلاق أسطوره لأنها إحدى الأساطير المؤسسة والهاينة لكل إنسان متفرد حقاً.

فالتفى لحقيقة قيس أو لوجود قيس حقيقى «هناك» وهناك» يتضمن بالضرورة تحرير قيس الأسطورة من وطأة كل خبير وقبيله وكل مصدر وكل مدونة، لمحضّر أو يستحضّر في الأثر وملونه الإبداعية، كما يشتهي ويريد مؤلف النص الحديث الموضوع في «الآن» وهناك».

وتتوزع وتتوزع معاني حضور قيس الأسطورة المفتوحة على كل الأزمنة والأمكنة عندما يستحضّر الكاتب - الشاعر المحدث صوت سلفه وقرينه، ليقول عن ذاته في هامش المتن السردى:

ولى ألف وجه قد عرفت  
طريقه

ولكن بلا قلب إلى أين أنهب؟ (ص ١٤)

فإعادة تدوين وتشكيل البيت بهذه الطريقة، وفى هذا الموضوع، هي جزء من عمليات التأسيس للعبة الكتابة في مجمل النص المرحن أو المحين؛ إذ تتكرر في كل المقاطع المساللة اللاحقة، وبالتالي يحسن التوقف عند أبرز وأهم سماتها الجمالية أو الفكرية. من هذا المنظور لاشك أن طريقة الصوغ والتشكيل توحى هنا بنوع من «الاحتفالية» التى تكشف عن علاقات الاستهواء والتعاطى بين المبدع الحديث وسلفه أو قرينه المبدع القديم أو «الأصلى». هذه الاحتفالية تتأكد بمجرد المقابلة بين طريقة الصوغ والتشكيل هذه وطريقة صوغ وتشكيل أخبار الرواة والمؤنين التى ولّينا كيف تحولت إلى موضوع أو مجال للعبة المحرر الساخرة التهكمية النقدية النفضية التشيئية. كما أن هذه الاحتفالية تكرب وتأتد بعدا جديدا إذ تذكر أن هذا النص الشعري يدعم في

الوقت نفسه فراغة الخبر السردى ويكشف عن هشاشة «قيس الحقيقية» فى المدونة الحرفية وعن تلك القوة الخارقة لقيس الأسطورة فى المدونة الشعرية. ولهذا كله تتقلب ثنائية العلاقة بين «المتن» و«الهامش»؛ لأن نص الهامش يظهر كأنه الأهم والأعمق فكراً، فضلاً عن كونه «الأجمل» باعتباره شعرية الأصلية وباعتبار شعرية المتولدة عن إعادة رسمه وتشكيله بهذه الطريقة الجديدة أو «الحديثة» الكاشفة عن وعى عميق بأهمية المظهر البصرى للبيت، ولجمال النص الذى يرد فيه بوصفه جزءاً من أجزائه.

وأخيراً، لا بد أن البعد الاحتفالى إنما هو فى المحن احتفال بنص الذات، وللمقاطع الشعرية منه على وجه التحديد والتخصيص، ذلك لأن الاحتفالية هي ذاتها بعدد أساس وتأسس في أية كتابة إبداعية متولدة ومعبرة عن الرؤية الحليمية - الأسطورية التى يتمنى كل مبدع وكل إنسان. بهذا المعنى فما أجاز لقاسم أن يقول، فى هذا البيت وغيره، عن قاسم لأن الصوت واحد وإن تنوع، والاسم واحد وإن تعدد، والخطاب واحد وإن اختلطت أشكاله، والمدونة الشعرية مشتركة وإن حضر فيها كل مبدع بنصه الخاص وبإضافته الإبداعية الخاصة التى تحمل بالضرورة توقيعه الخاص.

## ٢ - ٤ عبر ليلي فى نص قيس وقاسم

حضر ليلي فى هذه الكتابة الشعرية - السردية كما يلقى بها فى مدونة لم تشارك فى إنجازها، لكنها لم تكتب إلا عنها ولها باعتبارها اسم الرغبة المتملئة والحلم الممكن. ولعل أولى وأهم مظاهر ودلالات الحضور لهذا الاسم منبثقة عن غيابه وتغييبه فى مجمل المدونة الثقافية الرسمية التقليدية؛ بحيث لا يحضر أو يستحضر فى المدونة غير الرسمية، والإبداعية أساساً، إلا ضد ذلك الغياب أو التغييب.

من هذا المنظور، ما إن نقرأ عنوان النص الراهن حتى تتكشف أبعاد جديدة للتوترات التى تؤسس للعبة الكتابة وتعمل على ترهينها بقدر ما ترهن وتعيد طرح إشكال المرأة فى مجمل الثقافة الرسمية الأبرية الذكورية والقبلية. فتسمية «مجنون ليلي» من المنظور التقليدى تلحق القيمة السلبية فى الكائن - الرجل بالمرأة، أى «المجنون» بسببه وعقله ومصدره،

عن الرمانة الكسلى

عن الفتوى التى سرت لى التشبيه

بالقند

عن البدوية العينية والنارين والخد (ص ١٦)

ففى هذه الجملة والمقطع الجزئى تنزل ليلى إلى مرتبة الموضوع الشهى للملذات الحسية الأكثر عادية وحقيقية وجسدية، ولا نجد أية صعوبة فى تحديد هذه الدلالة للمنبتة من هذه التمثيلات الاستعمالية «العادية» فى شعريتها لأنها تكشف أكثر مما تكتف وتصرح أكثر مما تلجج. الصعوبة الحقيقية يمكن أن تأتى من هذه السهولة إذا ما عرفنا شعرية قاسم بمثل هذه الأقاويل التى يفيض بها الشق الحسى الشهوى من المدونات الشعرية الغزلية منذ عصر بن أبى ربيعة إلى نزار قباني. وإذا ما نسبنا لعبة المحو والتشكيل التى تؤسس للكتابة الشعرية والسردية فى هذا النص، سنجد أفسنا أمام تنوعات غريبة تتمثل فى هذا المقطع وفى العديد من المقاطع النثرية المتمركزة حول الرغبة الحسية مغلها. من هنا، ما إن نعود إلى تلك اللعبة حتى نكتشف أن قيمة هذه المقاطع لا تكمن فى شعريتها بقدر ما تكمن فى «وظيفتها» فى سياق علاقات التوتر والتمازج والتناقض بين الكتابة الحديثة عموماً والكتابة أو الثقافة التراثية التقليدية عموماً. فإذا كانت هذه الثقافة اعتادت التكرار لطبيعة الحب ومارست قمع المهيمن وتأسست على تفهيم وتهميش المرأة فإن هذه التمثيلات والمقاطع تأتى صريحة عارية لتعزى خطاب تلك الثقافة ولتكشف أن حرية وحقوق الجسد من منظور الفكر والإبداع الحديث هى جزئية جبرية من حرية وحقوق الكائن الإنسان، رجلاً كان أو امرأة، عادياً كان أو مبدعاً. هكذا تتجه عملية المحو والتشكيل هنا إلى ما يمكن أن نسميه بالمختوى الفكرى - الإيديولوجى الذى قد لا يتطلب لعبة صوغ وتشكيل متطورة قد تغطي على «الإشكال» وتحيله إلى العتامة الشعرية فيغيب البعد المأساوى فيه.

هكذا يأتى المقطع الثانى ليتحول «ليلى» من موضوع

للذة إلى تسمية للمعتاة الجماعية المنبتة من ذلك الإشكال المأساوى:

وهو هنا «ليلى» المرأة الفتاة بطبيعتها. فمحو الاسم العلم ومحو علاقات الانتساب إلى الأب أو القبيلة هى - من هذا المنظور - ضمن إجراءات النفى والتخريب التى لابد أن يتعرض لها أى «رجل» يسلم قلبه وعقله للمرأة، خصوصاً إن كان «شاعراً» لأن شعره يفضح أمن المؤسسة والسلطة القبلية وأسرهما على أوسع نطاق تنافلى، لما فى الشعر من قابلية للحفظ والانتشار، ولما فيه من طاقة إغرائية استهوائية.

لكن قراءة هذا العنوان ذاته فى علاقته بالنص الحديث هذا تكشف عن لعبة مضادة تماماً وعن وعى فكرى وإبداعى يقطع بحسنه مع أشكال الرعى الفكرى والإبداعى «التقاليدى»، سواء كان قديماً أو معاصراً. فهذا العنوان يصبح هنا من اختيار قاسم، وعليه فإنه جزء من استراتيجية الخلطة والنقض والنفى والتجاوز لنظام التسمية فى اللغة والثقافة التقليدية، لم إن الاحتفال بقبس الشاعر ونصه الشعرى والمبدونة الإبداعية التى يتظم فيها ذلك النص والنس الراهن لابد أن يشتمل هذا الاسم الحاضر فى المركز من شعرية قيس ومن كل شعرية تتصل بها، قديمة كانت أو حديثة، فهو اسم الجمال الفتان والملمه، وبالتالى لا غرابة أن يتسبب إليه كل قيس.

هكذا تخضر «ليلى» بعد العنوان فى المقطع الشعرى الثانى فى النص، وهو يمتد فى ثلاث صفحات مثله مثل المقطع الأول «عن قيس» (ص من ١٦، ١٧، ٢٠) كما أنه مثله ينتهى على الطريقة نفسها وبصاغ بالشكل المتولد نفسه عن الجملة الاستهوائية - التأسيسية «سأقول عن ليلى». وجه الاختلاف يظهر هنا من كون «ليلى» ليست شاعرة مبدعة وإنما امرأة جميلة عادية حولها شعر قيس إلى امرأة غير عادية وجميلة بشكل مطلق، أى إلى رمز وإلى أسطورة، وهذا ما يحاوله وينجزه قاسم من بعده، على مراحل، مبرراً عن فنته الخاصة به «لله» الخاصة.

ففى المرحلة الأولى من عملية الاستحضار كما تظهر فى الجملة الشعرية الأولى نقرأ:

سأقول عن ليلى

عن العسل الذى يذات فى غنق على الزند

ساقول عن ليلى

عن القتلى. وعن دمننا الذى هدروا

عن الوحش الصديق وفتنة العشاق

والليل الذى يسمى له السهر (ص ١٧)

فقسام هنا يتحدث عن قيس وعن ذاته وعن كل مبدع يفنته الحلم والمثال الذى ما إن ينزل إلى مرتبة الواقع المتحقق حتى يفقد فتنته فلا يعود مصدرا للإلهام أو مجالا للإبداع، كان نار الشهوة غير نار الإبداع، فلا تتحقق وتطفأ الأولى حتى تطفئ الثانية، كما فى حكاية وأسطورة بجماليون الشهيرة.

### ٣ - الاستطرد - التحول

١ - ٣

بعد المقاطع الثلاثة الأولى، وهى مكونة من مقطع شعري عن قيس وآخر عن ليلى يفصل ويصل بينهما مقطع سردي كما رأينا، تتصل عملية الكتابة فى شكل مقاطع سردية متعاقبة لا يفصل بينها سوى مقطع شعري واحد قصير يحكى خبر قيس الشاعر العاشق النازل عن ذاته وأشباهه وأله، مثله مثل أية ذات مبدعة انتقلت من النص الإبداعي علما بديلا عن كل عالم (ص ٤١).

ورغم أن اتصال الكتابة، بهذا الشكل، قد يوهم بحدوث تغير جوهري فى استراتيجيتها التأسيسية التى كشفنا عن أبرز مظاهرها ودلالاتها فى المقاربة الأولية السابقة، فإن القراءة النقدية المعمقة تكشف أن الأمر ليس أكثر من استطرد وتكرار وتجميع ينطلق من تلك الاستراتيجيات فى أهم مظاهرها وأهمها. فنحن هنا أمام نص إبداعي ينهض فيه الاستطرد والتكرار بالوظيفة ذاتها التى - ينهض بها «التراكم» فى سياق الخطاب المحرف، إذ إنه يقضى ولابد إلى «تحول» يأخذ معنى أو دلالة خاصة، كما سترأى فى فقرة لاحقة من هذه القراءة.

من هذا المنظور، يمكن التوقف عند ثلاثة مظاهر لهذا الاستطرد التكرارى التى نسمى تذكر بما سبق أن توصلت إليه الفقرة السابقة ونشهد لما يضمن كشفه فى هذه الفقرة.

فمن حيث علاقات النص الحديث بالأخبار التقليدية القديمة، تتصل علاقات التلقى التناقضى بكل ما تتضمنه وتفترزه من فعاليات الخلطة والنقض والتشتيت. وهى فعاليات تبلغ ذروتها الأدبية والفكرية بفضل تكرار اللعبة الأسلوبية

فص اللذة المشتبهة الممنوعة والمحرمه هناك يقابله نص المماناة والحرمان الواقع والمتاح هنا، وليلى الشهية تلك تقابلها ليلى الضحية هذه، وفى كلا المقطعين لا يتملق الأمر باللذة أو المماناة المأساوية الفردية أو الذاتية وإنما بما هو جماعي وعام فى المقامين لأن «ليلى» هنا مثلها مثل قيس، تحولت إلى اسم رمزي منفرد ومنطلق الدلالة.

فلعبة الكتابة مؤسسة على شكل من أشكال التباعد عن موقع وموقف «الشاعر الحالم» والتقارب من موقع وسوق «النار الواسع» الذى يحدد ويعلم رأيه وصياجه الفكرى - الإيديولوجى الرافض والمضاد للمنظومات والسلطات والمؤسسات التى تقبح الرغبة لدى المبدعين، كقيس وأمثاله، أو لدى الناس العاديين، أمثال ليلى البدوية والجميلة الشهية تلك. وسرى لاحقا أن هذا التوجه ما إن ينتقل من مجال القول الشعري إلى مجال القول النثري السردى حتى يتحول إلى نوع من خطاب الأدب الرغبوى المكشوف، وكأن شهوة الفضح والكشف لابد أن تكون من الصراحة و«المنف» بحيث تعادل سلطة الكبت والقمع، إذ لا توسط هنا ولا فى أى علاقة عطف محالة. أما الآن فنكتفى بالإشارة إلى أن لعبة الكتابة هى فى الأساس والنهاية لعبة كتابة إبداعية لافكرية أو لبيولوجية، والثالثى فإن الكاتب - المؤلف يمدو فى نهاية هذا المقطع إلى موقع وموقف الذات المبدعة التى تشغل بليلى الحلم والنص أكثر عما تشغل بليلى الرغبة والواقع. من هنا يهتم المقطع بجملة تعبر عن لذة النقد والجزون والموت فى المقام الشعري وفى سياق علاقات أخيرة لا فى سياق علاقات الرغبة والشهوة.

ليلاى لو يدها على، ولو يدي مننودة تهب  
الرسولا

ساقول عنها ما يقلل عن الجنون إذا جننت

ولى عزرا إذا بالغت فى موتى قليلا (ص ٢٠)

البيولوجية وإما عن «الحبة» بوصفها عاطفة لا يمكن إسنادها إلى أية مرجعية معرفية أو علمية دقيقة لأنها ناتجة عن «تشاكل وتآلف الأرواح»، كما يقال أو كما يقول قاسم عن قيس:

تطلق روحي روحها قبل خلقنا  
ومن بعد أن كنا نطافا وفي المهد  
فعاش كما عشنا فأصبح ناميا

وليس وإن متنا يستقصف العهد (ص ١٥)

أشرنا في فقرة سابقة إلى أن لمبة قاسم في هذا المستوى هي في أساسها محكمة وموجهة بالموقف الفكري والإيديولوجي الذي تتحول معه عمليات النمو والتشكيل إلى عمليات كشف وفضح، فيها من الصرامة والصرامة قدر ما فيها من القوة والعنف المضاد للموقف الفكري والإيديولوجي التقليدي.

هذا يستفيد من الأخبار القديمة ذاتها ما يمكن توجيهاه هذه الوجهة:

وروي أن قيسا حكى فقال عند «غدير الوادين  
نورد النخم وتزاحم على المورد ومرح صاحب ..  
فصادف أن قاربتها فلتامسنا، ومس كفتي  
صدرها، ولم يكن بعد قد أكتب ولا استشهد ولا  
استدل، لكنني شعرت ساعتها بخيط رهيف من  
البرق يحتاج أعضائي وأبنتها لتختلج ويتصاعد  
منها شبه نحب كمن منه الهلع. (ص ٢٢).

ثم يتدخل مباشرة فيعلق في مقطع آخر على الأخبار القديمة ذاتها قائلا:

عما يستشف من تنف الأخبار .. أن قيسا لم  
يكن عن ليلى بعد الزواج ولاهى عفت عنه،  
فكانت تستقبله في غياب زوجها حيناً وتطير إليه  
في القفر أو الجبل حيناً آخر. (ص ٢٢)

وتدخل صوت ليلى في حفلة الاعتراف والمكاشفات  
في نص الرغبة هذا عبر الخبر عن إحدى ليلالي اللثة تلك  
فقرأ :

التشكيلية ذاتها، أحنى المفارقة أو المحاكاة التقليدية الساخرة أو البارودية، ومن حيث علاقات الشعرى بالسردى تبقى النصوص الشعرية الغريبة، أى المنسوبة إلى قيس في الهامش، لكنها تكثر من حيث الكم بما يعزز من فعاليتها التقضية الشعرية التي تنتمي إليها مطلقا ينتمى إليها نص قاسم هذا ومجمل تجربته الإبداعية. أما النصوص الذاتية، فلا تعود مستقلة بفضائلها الخاص – عند ذلك المقطع الوحيد المشار إليه أعلاه – لأنها تقحم وتدمج في النص السردى لتتوضع فيه لمبة كل الحدود الحاسمة بين الثرى والشعرى بالمعاني السائدة. هذه النصوص، أو المقاطع بالأصح، هي ذاتها ما يرتقى جماليا بالنص في مجمله، كما أنها هي ذاتها ما يقضى إلى «التحول» به إلى مستوى التجربة الإبداعية التي تضيف إلى تجربة قاسم الشعرية الخاصة وإلى التجربة الإبداعية الحديثة عامة، بل إلى المدونة الشعرية العربية بشكل أعم. وتؤكد هذه الوظيفة أو «القيمة» التحولية – بمعنى التطور والتجاوز – من خلال استثمار المؤلف الشاعر كل الأشكال الشعرية الحديثة، من التفعيلة والمدرورة والثنية؛ بحيث يخرجها عن تشكلاتها المبهودة السائدة اليوم ويدخلها في أفق التجربة الإبداعية «الجديدة»، كما ستبين في آخر فقرة من هذه المقاربة.

وبما أن بقية النص هنا تتصل في شكل كتابة سردية – كما رأينا – فقد اخترنا، انسجاما مع لمبة الكتابة، تتبع اتصال وتجول عمليات النمو والتشكيل في مستوى مظاهر «التشاكل» التيمائية – الدلالية، وذلك من خلال التمييز الإجرالى بين «نص الرغبة» في اتصاله «بنص المهد» و«نص الجنون» بـ «نص العقل» و«نص الوجدان» في اتصاله بـ «نص الروح»، حيث تبلغ عملية النمو ذروتها فتنطلق اللات الفردية المبدعة ذاتها، كما ستحاول القراءة في الفقرة التالية بيانه وكشفه، قدر الممكن.

### ٣ - ٢: نص الرغبة – نص الهبة

هناك مقاطع عديدة، شعرية وسردية ترد في المتن كما في الهامش، يمكن الجمع بينها باعتبارها تمثل حيناً متشاكلة لتصورها حول قيمة الرغبة أو موضوعيتها بوصفها حقيقة حسية جسيمة أولية وأساسية متولدة إما عن «الحاجة

وتزيد تناقضات الخبر ومرجعته الفقهية إذ يختلف المؤلف ونسج على منواله خبرا بقول:

يروى أن قيسا كان يختلف إلى فتيه يقال له «كلام بن وحش» يستغفبه .. في ما يزعمون بأن علاقتهما ضرب من الزنى فقال له «الزنى هو بلل جسدك لمن لا تحب أما إذا العشق حصل والعشق اتصل فلا زنى فيما قدر الله» وقيل إن «كلاما» مال على قيس وأسر له «يا بني اعشق ما تيسر لك وتمتع بما تسنى ولا تطفئ جلدوة العشق بالعرس ما استطعت». قيل فلم يفعل المجنون غير ذلك. (ص ٧٧).

فهذه المقاطع، وغيرها من أمثالها، وهي ليست كثيرة بحيث تغطي على النص، يتم صوغها وتشكيلها وإعلانها بطرق متعددة، لكنها كلها تتمحور حول الرغبة الشهوية الجسدية التي كان يشدها وبئالها «قيس» و «لبي» باعتبارهما شخصيتين عاديّتين لم يمنعهما العائق الاجتماعي والأخلاقي والديني من تحقيق معاني المحبة الأكثر عادية وطبيعية. من هنا تتجه لمبة الخمر فيها إلى الإلغاء أو التوحيد المألوف لشخصية «قيس» الشاعر فيقدم على أنه «رجل» في مقابل «لبي» المرأة البدوية الجميلة الشهية و«الشهوانية» في الوقت نفسه. لكن هذه اللعبة تتجه وتوجه أساسا إلى خلخلة وتقويض وتجاوز منظومات القيم الأخلاقية الفكرية والإيديولوجية السائدة وكشف جوانب العنف فيها وما يمكن أن يولده من عنف مضاد يتجلى أو يتخفى بحسب وضحيات علاقة القوة بين السلطة والمؤسسة الاجتماعية - الثقافية من جهة والأفراد المتمردون عليها والرافضين لها من جهة أخرى. هنا نحدينا تتكشف لنص الرغبة أبعاد ووظائف تجاوز دلالاته الظاهرة، إذ إن تعليل الأخبار والمصادر التي تتمثل في هذا النص الرغبيوي إنما يدل في الحقيق من رعي الكذب بأن هناك إشكالا لم يزل في حيز المهمل والمسكوت عنه والمنوع التفكير فيه، وبالتالي يهيم عن حضورها بطريقة ملتوية مائلة في الهلجان الجماعي الذي يستثمر حكاية «قيس وليلى» للتصوير عن ذاته.

وروى عن جارة لها سألتها عن تلك الليلة فقالت: «والله إنها الليلة تجل عن الوصف». فلما استزادت زادت «لمرى ما اشتعلت النساء على رجل مثله قط». (ص ٤٢)

أما رواية الأثر الشعري فقد أسعفه بهمتين هما التواء ذاته، جمالها ودلالتها، في الشعر العنري من المدونة الشعرية الغزلية هما قول قيس:

فإن كان فيكم بل ليلي فليأتني

وذى المرث قد قبلت فإها ثمانيا

وأشهد عند الله أني رأيتها

وعشرون منها أصبعا من روايا

(ص ٧٢).

وتعزز خبر هذين البيتين الركيكين الفاضحين بتعليق لراو حديث يمين في لمبة الفضح والكشف إذ يقول:

وما علينا إلا أن نخيل العشرين أصبعا من ليلي مشبكة في ظهر قيس وهي متعلقة به قبلا في حضنها، لنترك أنهما ما كانا يزحيان الوقت في البكاء كلما سدت الفرصة، مثلما نحاول الروايات المتواترة أن نزع لنا. (ص ٧٥)

وتتصل اللمبة على لسان المؤلف الراوي إذ يجاور خبر الرواة ومرجماته الفقهية قائلا:

واستكر بعضهم الذهاب إلى هذا المعنى واعتبروه مسا باهرم وتباعدا عما يشيع في شعر المجنون. ونحن يقال لهم «وما المقصود باهرم يا سادة» يحتجون بما ذكره ابن الجوزي في أخباره عن النساء حيث «زعم بعضهم أن للعشق من جسد العشيقة نصفها الأعلى من سرتها فما فوق يقال منه ما يشاء من ضم وتقبيل ورفش على أن يكون النصف الآخر للزوج، وهذا مما تصارف عليه عرب سبقوا الإسلام». (ص ٧٦)

الحب مع الرغبة، ويظهر فيه قيس قاسم وكأنه في دور «رسول المحبة»:

قيل إنه حين يقبض به الوجد وتلذذته التجليات،  
يخرج في المضارب، يكشف أشعار الكوى في  
جوانب الخيام وغدور النساء، مناديا في بنى  
عامر «يا غلظة الأكباد افتحوا كي يتغلغل الحب  
قلوبكم وتتباكم الرعدة البهية .. رسموا كل  
شئ باسمه وهولوا هو الحب لعلكم تنالونه  
وتقومون على نعمته وتستطعمون بعض ما أنا فيه،  
لكي لا يكون فكاك لكم ولا أنتم تبرأون» .  
(ص ٤٣)

وحيثما يعنى الآخر عن طبيعة المحبة وطبع الحب يدور  
الحوار فلا يتحقق منه إلا المزيد من الانفصال بين الطرفين.  
قيل له «إنما هي واحدة من النساء»، قال: «هل في النساء  
مثل هذا؟» قيل له: «وأكثر من هذا لو أردت، وحيولك  
ألباس»، فقال: «لكنني لا أحب غير ليلي فإنها الواحدة  
بينهن». وطفق يمتدحها عنهم مثيرا «أقول لهم هي الشمس،  
لكنهم يسمعون عنها ويغلطون .. وكلما أشرت لهم أن  
انظروا إليها راحوا يحملقون في طرف الإصبع ولا يهرون  
شيئا». (ص ٤٨).

أما الجسد فلا يحضر في مثل هذا السياق إلا باعتباره  
فضاء للمعاينة للذنوب، مثله مثل النص الشرى:

«لم يكن جسدا، صليقه الحصن كان. وكان  
الجراح تنضح مثل ورد كلما وضعت يدها عليه،  
للحوضن هذا الجسد وليس للقصف .. وأخلدت  
تمر بأناملها على جسده كمن يقرأ «كل هذه  
الجراح في جسد صغير إلى هذا الحد؟» فيقول  
«أنتظر أكثر من هذا وأقتر عليه لو أنك تصبرين  
على وتصفين لي» فسمع منها ما أوثق اليأس  
أن يمحوه من كتابه». (ص ٣٢).

أما نصوص الحب الشعرية المنسوبة إلى قيس فتتملأ  
الهوامش لأن قيسا كله، جسدا وخطابا، استحال وحول إلى

من هذا المنظور، لا تعود المقاطع المشكلة والمثقلة النص  
أعلاء هدفًا في ذاتها، ولا تكمن قيمتها الوظيفية في ما تقوله  
وما تصرح به وإنما في ما توحي إليه وتوحى به، مظهرًا مثل أية  
مقاطع أخرى في هذه الكتابة الإبداعية. فالكتاب يستحضر  
نص الرغبة ويحتفل به رغم أنه يمثل تنوعًا في تجرسته  
الخاصة، كما في مجمل المدونة الشعرية التي تنتمى إليها  
شعرية قيس لأنه لا يبد أن يمارس عبر الكتابة قمع الجسد،  
في كتابة تتأسس على مبدأ الحرية الإبداعية والفكرية كما  
رأينا. فالرغبة هنا اسم من أسماء الحب المادي والطبيعي،  
والتعجب عنها بالشعر المادي والنثر المادي هو الأمر الطبيعي  
بالنسبة إلى كتابة لا تغني انجذابها إلى الإنسان بكل ما فيه  
من شهوات وعواطف وطاقات. ذلك لأن حرية وحقوق  
الجسد هذه، وفي مجمل الفكر الحديث الذي تنوضع فيه  
كتابتها، هي جزء أساسي وجوهري من حرية الإنسان  
وحقوقه، بغض النظر عن التمييز بين المبدع وغير المبدع في  
هذا المستوى.

أما إذا تعلق الأمر بالحب كما يليق بالمبدع أن يعيشه  
ويحضره في إبداعه، فإن الرؤية تتغير، وبالتالي يتغير النص  
الذي ينبثق عنها؛ لأن مناح القول، والخطاب، هو تحقيق  
تلك «اللذة النادرة» التي ترد في أول مقطع شعري بوصفها  
إحدى التسميات الاستعارية – الشعرية لقيس المبدع والملمه  
في الوقت ذاته. (ص ١٣).

كثيرة هي المقاطع التي يتألف منها «نص المحبة»  
وكثيرة هي أشكالها الخطابية، وأكثر من هذا كله إيهاماتها  
الدلالية، لأنها في مجملها مصوغة بأساليب أدبية ذات سمة  
شعرية بارزة. ولا غرابة في هذا؛ لأن الكتابة هنا تنسب إلى  
الذات المبدعة وهي تخشى عن:

أول عاشق يكتشف هذه الكلمة (الحب)، وقيل  
اختراعها ونعت في لغة العرب دالة على وصف  
ما لا يوصف من خواص الناس، ولم يتركوا  
كلمة يملأها على مثل هذا القدر من  
الجمال. (ص ٣٧)

لنختصر منها نماذج تكشف عن تلك الأشكال  
والسمات، ونبدأ بمقطع يأخذ الشكل الخطابي ويتداخل فيه



ومقاطعه، ولكنها تختزل وتكثف في مقامين لا يعبر عنهما سوى المشر الفتان. للمقام الأول يظهر في المقطع الشعري الاستهلالي وسمينه «الاستهواء» الذي يبلغ درجة «التماهي» و«التواجد» كما رأينا. أما المقام الثاني فيظهر في المقطع الشعري الاختتامى وهو نص الحب بامتياز، ومنه:

قل هو الحب

هواه سيده وزجاج يفشع الروح وتزئيل يمام

قل هو الحب

ولا تصغ لغير القلب

لا تأخذك الخلفة

لا يتأبك الخوف على ماء الكلام (ص ٨٨)

قل هو الحب

وما ينهار ينهار، فما بعد العرا

غير مجهول الصحارى، وتقاصيل الفراع

غير تاج الرمل مخلوعاً، على أقدامنا

والذى يبقى لنا نقرؤه عين الفجار. (ص ٨٩)

ولسميه نص الحب بامتياز لأن علاقات الفتنة والإغواء بلغت اللروة؛ حيث إن «التماهي» و«التواجد» لم يمد في هذا المقام أكثر من عتبة انتقال، دخولاً ووصولاً إلى اتحاد اللذين البدعتين بما جمالي بهما إلى مرتبة الذات المطلقة، لأن فتنة الشعر وفتنة الحب امتزجتا واتحدتا لتفضيا إلى «غراب» قيس وقاسم وإسحاقهما في هذه الكتابة الشعرية التي تتخذ من النص القرآني المعجز أنموذجها. وفي المقطع فضلا سنعود إليها في فقرة لاحقة.

### ٣- نص الجنون - نص العقل

لا يحفر قاسم في حكاية الجنون وأخباره من منظور الفكر والمعرفة، لكنه يستعيد ما تراكم وحفظ ووصل منها وعنها من أقاويل وشروح وتأويلات ليعيد تنضيدتها وتنسيقها وتشكيلها من منظور الكتابة الإبداعية التي ستصبح جل منجزات الفكر النفسى والفلسفى والأشروبولوجى حول هذا الإشكال دونما تصريح.

نص الحبة النموذج والمثال بامتياز، وهذا سر فتنته التي لا تقاوم وطاقته الإغوائية، الاستهوائية والسحرية، التي لا تنفذ من هنا يحكى عنه الكاتب - الراوى أنه هو الذى «اكتشف» أو «اخترع» كلمة الحب في العربية وهي أجمل كلمة فيها، كما رأينا. وعن النص الذى اثبت من هذه الكلمة - العلامة التأسيسية، أو «النواة» أو «الصورتيم» يقول إنه «شعر غزله الجنون في ليلي، صار عطرًا نافذ السحر. ذاع في بلد الجزيرة وحضرها». (ص ٣٩)

وتجلى فتنته على خاصة النساء إذ يتحلن حول:

فيستدله شعراً يفت الجلاميد، والنسوة يطلقن التهنيدات وهي (ليلي) تسمع، يتفجع لهن بالفلذات، وهن يستزذن وهي تسمع. الناس يمرن بنوافذ أجسامهم الواسعة، يأخذون أشياءه المنشورة (نص فيروز شائع / حق بمالة المنبر) كرفية طفل هللهها الرمل / - نصله شعر غامضة / ما يرجع في السرج من الحرب / قلق / ويمبرون، والنسوة يتطابرن فتنة وإصجاباً. (ص ص ٢٤ - ٢٥)

وتبلغ فتنة هذا الشعر مرتبة أعلى إذ يحكى أنه هو الذى فتن «ورده» وقد «استحوذت عليه ماهية قيس حتى استبطنته وتقمصها، وما سعيه للزواج من ليلي إلا لزواجا لاحتياز الحلم الذى ابتكره قيس في شعره». (ص ٤٠)

بعد هذا، لا غرابة أن يلتفت هذا الشعر - السحر حتى الوحش فيغير طبيعته فيتلأسن، لم يغير طبعه فيصبح كائنات مرهفاً وديماً كأي عاشق. هذا ما يتجلى في حكاية ذلك الذئب الذى أكل ظبية تشبه ليلي فقتله قيس لتبصوت فيه طبيعة الوحش وتخل فيه طبيعة الإنس من روح الظبية - ليلي.. «ومن ساعثها لم يعد ذلك الذئب بفارقتي وكلما سمع منى شعرا ذكر فيه ليلي اغرورقت عيناه وأبصر عواء أجمل من نحيب بشر في الحب» كما يقول قاسم عن قيس. (ص ٣٨)

أما فتنة هذا الشعر على الكاتب - الشاعر فبدلتها ودلها نصه هذا كله، وآثارها مبنوة ومفتة في كل - جزئياته

وتتكرر اللعبة ذاتها والخبر ذاته في سياق ومجال اجتماعي - ثقالي آخر مختلف، إذ يروي المؤلف عن رאו حنث هذه المرة بسميه «أمين صاحب الحجرة» (صاحبه - ذاته) «خبره شاعر عشق فتاة من بدو الجزيرة» وتزوجت سواء على كرهه، فلمحب الشاعر إلى أن يشعل النار في القبائل.. فانطلق في هواء الجزيرة خائفاً النص والخبر، وقال كل شع عن الجنون الذي لا حرج عليه. (ص ٢٣)

فالخبر القديم يواجه السلطة القائمة بالحقبة، أي بالشعر الذي ما إن يشيع منسوباً إلى شخصيات وهمية حتى يتحول الشخص إلى «حقيقة» في الكلام. أما الخبر الثاني فيتقدم بلعبة المحر والتشكيل خطوات أخرى، للاتيستها وحدتها، فتتولد دلالة المصادمة والمجاوبة مرتبطة بذلك «الشاعر» الجري المغامر، الذي حرم من ليله فقرر أن «يشعل النار في القبائل» ومكنته «شاعريته» و«وعيه» من خلق النص والخبر محولاً وموجهاً المرجعية «الدنيوية» و«المعرفية» التي ترفع القلم والحرج عن الجنون، ضد ما تولده وتكرسه من منظومات قيم وأفكار وسلوكيات ! ويتضح أثر التدخل الذي يمارسه الكاتب على لعبة المحر والتشكيل أكثر في نهاية الخبر، حيث تتجه اللعبة إلى تشعيت حكاية الجنون لتشكك العناصر البنائية للنص، بحيث يجد لذاته المبدعة واللغات المبدعة للمؤلف المشارك - أي الرسام التشكيلي - دوراً أكثر بروزاً وفاعلية. هكذا تتحول عملية السرد إلى تعليق يكشف عن لعبة الكتابة والتشكيل ذاتها:

فطلاب لكل ذي ريشة أو قلم أن يفعل ما لذ له من الجنون، لعل يقال إن لمة زماناً شعر من أصحاب العشق والوعدة، فانها لمجنون اللون على مجنون الشعر بالنيوان من كل جانب وبعت الحرارة في ذاكرة مشبوبة مثلما تهب الريح في شهورات الجمر. (ص ٢٣).

ففي هذه المقامع يتحول الجنون إلى لعبة تستهدف مرة مخادعة ومقاومة العقل السائد لخلخلته ونقصه سواء في مستوى العلاقة مع سلطة المؤسسة الرسمية، أو في مستوى العلاقة مع المؤسسة الاجتماعية - الثقافية «المدينة» بادية

ففي أول خبر نثرى عن قيس يروي الكاتب - للأولف عن الأصهباني، عن رجل يرى غيب الناس قال:

ثلاثة لم يكونوا قط ولا عرفوا، ابن أبي العقب صاحب قصيدة للملاحم، وابن القرية، ومجنون بني عامر. (ص ١٤)

فمجنون بني عامر هذا يكون مجرد أكلوبة من قبيل «تكانيب الأعراب»، وهي أكلوبة مشتهة لأنها تسمح لكل أحد أن يستثمرها إما بالتركيز على جانب أو بعد «الجنونة» فيها وإما على وجه «بعد» «الشعرية» فيها المتصل بقيس الشاعر المبدع. هذا تحديلاً ما يجعل «مجنون ليلى» غير «مجنون بني عامر» من منظور لعبة الكتابة التي تجعل قاسماً يلح في أول مقطع سردى عنهما على رسم وتشكيل صورتيهما بطريقته الخاصة. فقيس يبدو منذ طفولته الباكرة «كثير الشroud»، باكر الحزن، ميالاً للعزلة، يأس لرفقة اليهم في المرعى، ويرجى في قطيعه مواجد حسبها الناس كلاماً حفظته سابقة الصبي من مسار الرعاة، وليلي تظهر «كثيرة الأحلام، غيرة الخيال غريبة الأطوار، روت قهرناها أنها من الجن إلا قليلاً ومن الإنس بمقداره». (ص ٢١). فكلاهما، إذن، ميسر للغتة والافتتان، أي للجنون بهذا المعنى الخاص والمختلف بالضرورة عن معاني الجنون عند الآخرين، كما سنرى بالتفصيل لاحقاً.

أما من حيث «الوظيفة» فالأكلوبة أعلاه تتحول إلى طريقة ملتوية أو منحرفة أو «إبداعية» للتعبير عن حالة المشق الذي يخشى وطأة القمع، خصوصاً من جهة السلطة والمؤسسة الرسمية، فيجابهه بطريقة ملتوية وأكثر فعالية من أية مواجهة مباشرة. وهذا ما أدركه بعض رواة الخبر القديم دون أن يتبينوا كل أبعاده كما يرد في الخبر:

خالط الشك سيرة المجنون ليختلف الرواة في شعره فرد به بعضهم إلى شاعر من بني أمية عشق زوجة الولاة وخشى أن يشيع خبرهما، فأطلق النص على اسمين لم يكونا في مكان، تناقله الرواة عن ليلى ومجنونها (ص ٢٣).

جنون كان سنس طريقنا الملكية إلى الفردوس.  
فعلما بفعل القوم بنا ونحن خارج المعنى تتلبس  
مثل النصل والشمس بمعزل عن الزلة والخلة.  
صوابهم يعقل مكبوت النفس وجنونا يطلق  
مكتوب القلب. (ص ٦٧)

(نفتح قوساً لنشير إلى أن لنا عودة إلى هذا المقطع لما فيه من  
فيض دلالي ليس هنا مقام بيانه)، فحكاية الجنون لا يمحى  
أو يزاح جزء وبعد منها إلا ليظهر مكانه أو يعواره جزء أو بعد  
آخر لأنها أصبحت حكاية كاتب - شاعر يعي جهلنا أن: «لعبة  
بين جنون العقل وجنون الفؤاد شبح يسبح الشعر كله والعشق  
جميعه» (ص ٦٨)، وهذه المسافة الشاسعة، أو الهوة، وهي ما  
تعمقه وتوسمه لعبة الكتابة باعتبارها هي ذاتها مجال التحقيق  
وفضائه الأمل و «الوحيد» لأعرق عواطف الإنسان وطاقتاته  
الغلاطة وأجملها.

هكذا ينبنى نص الجنون، مرة ليقابل ومعارض ويصادم  
نص العقل السائد، ومرة يجاوره ويوازيه ليخلطه ويشتته دونما  
صلب مباشر معه، ومرة ثالثاً يجاوزه ويسمو فوقه لأنه هنا  
«جنون الفؤاد» الذي لا يحيط من شأن «جنون العقل» بقدر  
ما يحيط من شأن «عقل العقل» الذي يعنى هنا كبت أسعى  
طاقت الكائن وعواطفه وأجملها، أى «الحب» والإبداع.

لما الأبيات الشعرية التي يرد فيها غير الجنون وبشكل  
منها نصه المنسوب إلى قيس، فلا ترد إلا في هوامش المقاطع  
الأخيرة من النص، وهي في مجملها لا تخرج عن اللعبة  
المشار إليها، وإن كانت تقل على بعد آخر من أبعاد عملية  
المحو لحكاية «جنون العقل» التي كانت تختلط في الخبر  
التقليدي بحكاية «جنون العقل». هذا البعد يكمن تحديداً في  
أن مجرد وجود هذه الأبيات ينفي عن قيس، وعن أى مبدع  
مثله، جنون العقل؛ لأن خطاب مثل هذا الجنون لا يمكن  
أن يرقى إلى مستوى الخطاب المعادى، فكيف له أن يسمو  
إلى مرتبة الإبداع الجمالي الفتان ؟! هذا ما كان يعمه قيس  
أو من نعله الشعر كما تعبر عنه نماذج مثل :

- قالت جنتت على أيش فقلت لها

الحب أعظم مما بالمجسانين

وحاضرة. وتستهدف مرة أخرى، أو في مستوى آخر، إذكاء  
نار الإبداع لدى الشاعر والرسام، والمبدعين عموماً قديمهم  
والحديث، بحيث يتحرر الشجر الإبداعي من منطق العقل  
السائد وعلاقات المؤسسات والسلطات السائدة في اللغة كما  
في الممارسة الحياتية اليومية للحياة.

هكذا، يتصل النص معززاً هذه المرة حكاية الجنون  
بكل المعاني أعلاه، هذا المعنى المباشر أو المبتذل الذي يكشف  
عن «حمق الرواة» أكثر من أى شيء آخر، وفي اتصاله ما  
يكشف عن تفاصيل العنف الذي تتعرض له أية ذلت عاشقة  
مبدعة في وصفيات يهيم عليها العقل السلطوي بمختلف  
أنشاله وتجلياته .. هكذا نقرأ :

مجنون هو إذا كان ذلك يكفيه شرهم. لكنه لم  
يكن كافاً ولا كافياً، فقد كان العنف أكبر من  
ذلك. حجبته عنه وأكرهته على زواج عاطل.  
حبس وعسف به وطوره مهتور الدم وصار  
الجنون ملجأ العقل عما يصرفون. وأكثر الظن أن  
قيماً أسهم في شيوخ جنونه في غير موضع.  
(ص ٦٦).

ويستحضر صوت ليلي مدهما الضمر أعلاه ومضيفاً بهذا  
جديداً إليه:

قالت: أنا ليلي التي قال فيها قيس شعراً علم  
العرب العشق. قلت و «الجنون» ؟ قالت لم  
يكن الجنون قط، وإنما تصارت فيه عن القبيلة  
وتماهى به عن السلطان.

فالجنون هنا يتداخل مع حالتي العشق والإبداع  
وبالتالي يتمكّن قيس من تعليم العرب العشق عن طريق  
الشعر فيمحو جنونه بليلي حلماً جماعياً مشتركاً يتطلبه  
ويتعلمه ويحققه كل واحد كما يرى ويريد.

هنا يتحول الكاتب - الشاعر ذاته إلى مجنون يتداخل  
صوته بأصوات قيس ويلي وبكل الأصوات المماثلة، فيتحول  
السرد بنص الجنون إلى مرتبة النص الشعرى الذي يتداخل فيه  
الفكرى والجمالي ويتحدان:

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه

وإنما يصبر للجنون في الحين

(ص ٦٦).

- إذا نكوت ليلي عقلت ورجعت

روائح عقلى من هوى متشعب

(ص ٧١).

- يسموثنى للجنون حين يروثنى

نعم يسى من ليلى الفساة جنون

- وإنى لجنون بليلى مـوكل

ولست ولسا عن هواها ولا جندا

- وجاؤوا إليّ بالتعاون والرقى

وصبوا عليه للماء من ألم النكس

وقالوا به من أعين الجن نظرة

ولو هلقوا، قالوا : به نظرة الإنس

(ص ٧٦).

وهذا أيضا ما أدركه بعض رواة ونقاد الشعر من المهين

له المارفين به وهو عيته ما يلح عليه الكاتب - المؤلف -

الشاعر في بعض المقاطع، فيستعيد الخبر ليشكله من جديد

بما يبرر عن رؤيته الجديدة المختلفة عن رؤية القدماء، كما

ورد في الخبر: «لو حلقت أن مجنون بنى حاسر لم يكن

مجنونا لصنعت» قال ذلك ابن سلام فصدقناه، ليس لحلقاته

ولكن لشئ في النفس يحضنا على هذا ورش في القلب

يهدينا إليه ثم يهين التعليل على الخبر في قوله : «ورحمة

ألا تتفق الأخبار على جنون، فقد وجدنا في ما قرأناه من

الشعر ما لا يستقيم مع الجنون حين يعنونه حمقا أو خيالا أو

انحرافا في العقل». وفي نهاية المقطع يتحول الخبر والتعليل

عليه إلى تأويل عميق و«جميل»: «لقد كان في قوسين من

تجليات الولوج وتساعد الانسحار بالآخر وهذا من طبيعة

الشعراء في الأصل، تضاعف الأمر هنا لحدث العشق،

وبشى الشعر بما معنى ونلذه» (ص ٦٤).

وما «بشى» به الشعر ويصرح به الفكر وتدعمه المعرفة

الإمبريقية «العلمية» أن نص الإبداع في أعلى وأجمل مراتبه

أى «الشعر» هو الأثر التقني تماما للأثار الصادرة عن - أو

الدالة على - جنون العقل بمعنى حمقه وخيله واختلاله

وانحرافه، مثلما أن نص الفكر في أعرق مستوياته وأهمها،

الفلسفة أو الحكمة، هو أيضا أثر - تقني آخر لذلك «الأثر».

فأثر كهنا لا يمكن أن يكون نصا إلا إذا اندرج - بوصفه

«موضوعا» للقراءة - في نص المعرفة النفسية التحليلية، أو

حينما يستدرج بوصفه «مجالا» للصوغ والتشكيل في

الكتابة الإبداعية، وهو تخدينا ما يشي به ويدل عليه نص

قاسم هذا إذ يأتي جامعا ومؤلفا بين العديد، بل الكثير، من

التصوص خالفا بينها علاقات انتظام وانسجام تجعل

للانحراف و«الشلو» قيمة ووظيفة اللعبة - الظاهرة الفنية

الجمالية. وهذا أيضا ما يلح عليه ويكرره ويستطرد فيه الكاتب

- الشاعر/ المفكر إذ يكتب عن لعبة كتابته هذه في مقطع

لاحق متعم ومتصل بالمقطع ذاته :

وقد جردنا في أخبارنا على ما يروق هوانا وبشدا

خيالنا بشطحه، وما يستقيم ولسك في وصله

بين النص والخبر. فحين يصبر القول عن معنى

جنون الفؤاد أخلنا به وقيلناه وزدنا عليه وبالفناء،

وعندما يتزع القول إلى أن قيسا كان مجنونا

عقله عرضنا عنه وغفلناه عسى أن يطيب

هذا ممنا لصنفين من الناس؛ الشعراء والعشاق،

وفي جميعنا قدر من هذين. (ص ٦٤).

من هذا المنظور أو «الوعي» المزودج لا يتقبل الكاتب -

الشاعر العائش كل التصوص والرموز الجميلة أى خلط بين

«الجنونين» لأنه دليل حمق واختلال في اللحن، وقد يدل

على ما هو أقيح وأجدر بالرفض، أى دليل قمع وتسلط في

الشخص أو في اللغة التي يختارها وينحاز إليها. هذا ما يتضح

في تعليقه على خبر الأصمعي، ولغة كل أصمعي، كالتالي:

لم يكن مجنونا وإنما به لؤفة:

بالله يريدها الأصمعي أن تعتبر اللؤفة أمرا غير مس

الجنون، هل تفيض الألفاظ بغير ما يصبه دورق

لأنه يحل محل جيداً أن المقام هنا محال أصلاً وإما لأنه يمي جيداً أن ذلك الخطاب ظل معقفاً داخل المرجعية التولرجية - النوصية، مما أعجزه عن التحول إلى «فكر» للكائن في الزمن والمكان لا خارجهما. هذه الفتنة تظهر جلية في «أخبار مجنون ليلى» - وقد استعصرها طويلاً الخطاب الصوفي «التقليدي» كما نعلم، لكنها لا تغني عن النص، كما رأينا؛ لأن لعبة الكتابة لا تسمح لها بمثل هذا الحضور الطائفي أو المهيم، أو بشكل أدق لأن هذه اللعبة محكومة وموجهة بوعي جليد أو «حلي» ينقطع فكرها وإبداعاً عن أية مرجعية تقليدية، وإن كان للقطعة هنا معنيان مختلفان باختلاف مجال الفكر ومجال الإبداع.

من هذا المنطلق نقارب ما سميناه بـ «نص الوجد / نص الروح» باعتبار هذا النص ممثلاً للحظة الضرورية التي يتحد فيها الفكر والشعر وتحول اللغة إلى إشارة رمزية مفتوحة الدلالات إلى حد الإحاطة، أي حد القدرة على أن تعني «كل شيء».

ولعل أوضح وأقوى الأدلة على وجاهة هذا المنطلق نظراً، وفعاليته إيجابياً، أن مثل تلك المقاطع لا ترد مستقلة بذاتها وإنما تأتي في نهايات مقاطع تبدأ بمقام البشرية الواضحة، وتنتقل إلى مقام الشعرية المحتمة نوعاً ما بطبيعتها لتصل في نهاية المقطع أو «خاتمة» إلى ذلك المقام الترميزي الذي تبلغ فيه الشامة غايتها، فلا تعود الدلالة ممكنة إلا بضرب من التأويل المبرر بالقراءة أكثر مما هو مبرر بالمقروء ذاته.

أما دليلنا الثاني - ودلالة «الدليل» هنا لا بد أن تكون نسبية - فيتمثل في قلة هذه المقاطع من حيث المنظور الكمي العام للنص في مجمله، ولكن أيضاً من منظور مقارنتها بما خصصناه بتسمية «نص الرغبة / الحب» و «نص الجنون / العقل». ونعتقد أن في هذا المنظور: التعلق بـ «اقتصاد النص» ما يوحى سلفاً بأن الكلمة والجملة والمباراة في مثل هذا المقام بعشر من أمثلها في مقامات أخرى وفق ذلك المبدأ المعروف والمعترف به لدى «العارفين»، وهو مبدأ التناسب والتلازم بين «اتساع الرؤية» و «ضيق العبارة» حسب مقولة النغرى الشهيرة.

القواميس، هل الإرث معنى آخر غير تركه الكلام الأول، وهل حكمت المتن والهوامش إلا شروحهم. هل الجنون نحن وهم اللوعة. هل نحن الأفئدة وهم الأباريق. أينما الخمرة وأينما الترنج. لقد استطاب الجنون سترًا لما لا يتركه الآخرون، يسلك ما يريد من غير أن يمنعه عقل الناس. شاغله أن يترك ليلى، وقد أدركت، إنما الجنون تقية يدرعان بها لأجل الخلوة، لأجل سر يترقته وشعر يلبثان فيه. (ص ٦٥).

ولعله من الواضح أن لعبة الكتابة في هذا المقطع تبلغ إحدى ذراها الفكرية - الإبداعية أو الدلالية - الجمالية إذ تعال عملية المحر، بكل المعاني السابقة، كل معاني الجنون السلبية (الحق، الاختلال، الانحراف، اللوعة ..) التي كان «بعض» الرواة يلحقونها بقبس. فالأمر هنا لا يتعلق بخبر أو برأى شخصي وإنما بخطاب ولغة ومؤسسة وسلطة كانت ومازالت مصدر المعاناة خاصة لدى صنفين من الناس، الشعراء والعشاق، وفي جميعنا قمر من هذين! (هنا إن صدق قاسم وظننه من جهتها صادق ولابد). من هنا، فإن نص «جنون الفؤاد» الذي هو نص قيس وقاسم وكل عاشق مبدع، لا يتجه ضد نص جنون العقل، لأنه غير موجود أصلاً، وإنما ضد عملية أو لعبة التجنن التي يمارسها العقل السائد «عقل الناس» والخطاب السائد على كل شخص أو خطاب يختلف عنه وجابهه ويصادقه ويرفضه وينقضه ويحاول تجاوزه.

عند هذه الضرورة تتحول لعبة الكتابة إلى مقام اتعالي كما يظهر في المقطع الذي يتصل بالمقطع السابق، الذي ستجده القراءة في الفقرة التالية حبة دخول أو مسرى صعود إلى «نص الوجد والروح» حيث تبلغ عمليات المحر والتشكيل فعاليتها القصوى وعجزها المطلق، كما سنبين، قدر المتاحة المباح!

#### ٤ - نص الوجد / نص الروح

أشرت في دراسة سابقة إلى أن قاسم حلداد مفتون بالنص الصوفي منذ «القيامة» لكنه لا يقيم فيه طويلاً؛ إما

نقرأ هذا المقطع في اتصاله وتفصّاله بالمقطع السابق، أي بوصفه جزءاً منه وخاتمة له:

ذهب غاضب يسمت كيان قيس ويمنح ليلي  
تكونتها «فقد جن من وجدى ليلي جنونها»  
هي التي أسرت لقيس «أن الذي لك عندى أكثر  
من الذى لي عندك هل الذى عندها نحسبه  
ضرباً من الجنون بوصفه عشقا، أو هو ضرب من  
العشق بوصفه جنونا. وعهدنا أن الجنون لا يقول  
ذلك عن نفسه، إلا إذا كان في حال جبة النقي  
والإثبات. (ص ٦٥).

حين نقرأ هذا المقطع من المنطلقات السابقة نلاحظ  
أولاً أن لعبة المحو والتشكيل هنا منطوية على - ومولدة لـ -  
أكثر من التباس يتجلى في محو العديد من علامات التمايز -  
الفصل والوصل - بين الجميل (النقاط والفواصل)، كما  
يظهر في تضمين شطر من شعر قيس في ليلي بلبس معاني  
ودلالات الجنون، إذ لا يمكن القطع بأي الطرفين - مصدر  
جنون الآخر أو أنه «الوجد الأصل» - مصدر جنون الطرفين،  
كما يتكشف التباس آخر في ذلك الخبر الموضوع بين  
علامات التنصيص للمزدوجات أو الأملّة وينطوي على  
«السرية» في مينا ومعناه، خصوصاً أن التساؤل الذى يعقبه  
يعمق التباس الخبراء إذ «يؤوله» بانجاء غموض العلاقة بين  
«الجنون» و«العشق» في هذه «الحال» أو في هذا «المقام».  
ثم تأتى الجملة الأخيرة لتبلغ عملية التلبس (أو الكشف؟)  
ذروتها إذ يتحدث الصوت الجماعي مرة بلساننا (، منطلقنا)  
مشيراً إلى أن الجنون عقله لا يمكن أصلاً أن يلى أو يقول  
ذلك عن نفسه (معرفة) ومرة أخرى بلسان آخر غير لساننا  
فيستثنى من خطاب المعرفة المشتركة حالة تخص «من يكون  
في حال من جبة النقي والإثبات» إذ يجوز هنا أن يقول عن  
نفسه «مجنون» لأنه يصدر عن «معرفة» أخرى (معرفة)  
جماعة المارفين بالمعنى الصوفى أو معرفة جماعة المبهدين  
من شعراء وغيرهم!

وتولد التباس آخر في مستوى بعض المقروءات التى  
عشولت (حولت) في الخطاب الصوفى الذى يحيل إليه

ويستصحبه المقطع أعلاه إلى «رموز» معماة في مثل هذا  
المقام ولا نمنى فقط كلمات / رموز مثل السر، الجنون،  
العشق، الجبة، النقي، الإثبات، وإنما تسميات «تيسر»  
و«ليلى» ذاتها! (قيس العائش مطلقاً ويليى المشعشع مطلقاً).  
وأهمية هذا المستوى تكمن في أنه يقبل ويعكس ترابعية  
العلاقة بين هذين الاسمين، من منظور معين، في النص  
كله، فيترجع أو ينزل اسم قيس الذى تعلّى لعبة الكتابة من  
شأنه في المقاطع الأخرى من النص باختياره «مبدعاً»، ليتقدم  
عليه أو يسمو فوقه اسم ليلي. فهذه الليلى لم تعد تلك الفتاة  
البشوية الجميلة الشهية التى يرغب الكثيرون في احتيازها في  
الواقع أو في الحلم. كما أنها لا تعود مجرد امرأة جميلة فتاة  
يفتن جمالها الشعراء فيحولونها في نصوصهم إلى امرأة -  
أتمودج لا يلبث أن يفتن فيهم لتتصل الفتنة من قيس إلى  
غيره متجة مدونة شعرة وثنية متصلة في الزمن منتشرة في  
المكان، وفي المستويين اللغويين - الثقافيّين الفصحى والشعبيّ.  
لقد صارت أو «صيرت» بفعل ذلك الخطاب الصوفى ذاته  
اسم الجمال «الملو» المطلق الذى يشعل الوجد فلا يتشغل  
بغيره ويطلق بالروح، في كل مكان، إلى أفق التعالى المطلق،  
أى إلى مقام «الروح المطلق». أما قيس فإنه، مهما تعددت  
أسماءه وصفاته ومهما فن شعره وغيره ومهما ألهمت  
حكاياته وأسطوره، فسيظل في ذلك الخطاب وفي تلك  
المرجعية رمزا للكاين «الدنيوى» الذى يتطلب وتشوق  
وتشوق وعانى وكابد دون أن يصل أو يكشف أو يتألم، إذ  
كيف يتألم ما لا يمكن الوصول إليه أو الكشف عن حقيقته  
وسره!؟

هذا ما يعيه قاسم ويحبر عنه في لعبة الكتابة في هذا  
المقطع، وفي مقاطع أخرى، بما لا يعيد تلك العلاقة الترابعية  
إلى شكلها ومعناها السابق، وإنما بطريقة تفضى إلى محوها  
واستبدال أثر بشى باتحاد الاسمين - الرمزيين بها، وفي أدنى  
أو أسمى مراتب الحب. منه يكتب:

الحب أبواب، عبرها قيس كلها ونحن في العتبة

ثم يفصل القول عن الحب في مقامات أو أبواب  
«المودة» «الشوق» «الولع» «الهيام» ليختم الكتابة بـ:

(هنا نلاحظ أن المقطع / النص هذا يرد سابقاً على المقاطع / النصوص الأخرى أعلاه ولا غرابة بالتالي أن يحكى ذروة الوجد بهذه المبرور أو السفر أو المسرى إلى ليلي. ونشير إلى هذه الملاحظة لأن «منطقية» الكتابة النقدية تفترض أن نوردنا في بداية هذه الفقرة عن نص الوجد الروح لكن متطوقها - لميتها جاء بها إلى هنا فاعتزلناها).

وتبلغ عملية الحور، المثربة على لمبة التشكيل والمتناخمة معها والمخاضة لها، الذروة الأخيرة في نهاية ذلك المقطع الشعرى الاختصاصى، الذى أشرنا إليه من قبل، ونضيف هنا أن «النهاية» هنا لا تعنى فقط «ختام الختام» وإنما أيضاً الذروة الجمالية - الدلالية لهذا النص:

قل هو الحب

كان الله لا يحنو على غيرك لا يسمع إلاك

ولا فى الكون مجنون سواك

لكن الله موجود لكى يسمح حزن الناس

فى قلبك

يفدّيك بما يجعل أسرارك فى تاج الملك

قل هو الحب

الذى أسرى بليلى

وهدى قيساً إلى ماء الهلاك

قل هو الحب

يراك

(ص ٩٠)

### خاتمة

بده - ظه يفتح الشمس وعيناه مأسورتان بما يمنح المشب لونا (لنا)، لا يسأل الماء من أين أنت ومن أنت (فيتا)، يفضل أخبار قلبك بمسح عن كشميك غبار الطريق (إينا) يؤثت القفر غرقته بالهدهود لكى تأمن أسلامه وتنام. (ص ٥٨ - بصرف بسيط).

باب الشهرة: عرس اختلاط. حلع فى العناصر. جعيم وجنة وما بينهما. وحذكما. تختلج فى الغياب والنقص. داء بلا دواء. كله ولا يكتفى. (ص ٧٤)

فالتصريح فى بداية المقطع بأن قيساً وحده عبر الأبواب كلها يقابله التلميح فى خاتمة المقطع (= ذروته) بأنه عبر إلى ليلي لاغيرها فوجدنا «هناك» (قبله أو فوقه)، فاختلج بمحضهما وبالأختلاط والعناصر الأخرى فى الوجود (ولقاسم رؤية متميزة فى «العناصر الأربعة» التى تكون الوجود، بما فيه الإنسان، عبر عنها فى «القيامة» بشكل متميز). ومن غير هذا التأويل لا يكون الحب ولا يصير المبرور، إذ لا معنى لهما وفيهما خارج هذه اللبة الإبداعية (الشعرية - الفكرية) التى تفتح المقطع / النص على المتعدد والتكاثف من الدلالات التأويلية. وبما يدل على أن الشهرة فى الباب (المقام - الحال) هذا غيرها فى الأحوال والمقامات المادية، أو أنها هى ذاتها لكنها صعدت إلى مرتبة اللغة العليا أو النادرة أو المطلقة ما يرد فى غير آخر على لسان ليلي هذه المرة:

.. فى تلك الساعة تفلت الأزمة والأعنة ولا تكون القيادة محصورة فى واحد ولا يبر عليها اتان ولا يعود للحدود معنى فالقيم نازل يسمح العلامات والملاحم ولا يصف البصر ولا البصيرة وتبدأ حواس لا حصر لها فى الشغل حيث لا تكاد تصرف هل نحن فى حلم أم أننا الحلم الخالص (ص ٧٦)

هذا ما يصرح به قيس آخر ليلي أخرى قاللاً فى مقطع آخر:

أتيك أتيك، لا أنت فى الشك ولا أنا فى الغفلة. أمضيتى السفر ولله، الصمت وجهي، أمضيتى القفار وسيرة الوحش. وما عليك إلا أن تغنى بى الطنون ولا أصبلها، وتطلقى خلفى الكتب لكى أصحبك، فلا مفر ولا خلاص مما اخترناه إلا اعتباره. أتيك فابذلى الوقت وبلى فى الحب لنصاب بالبهجة ونصاب الناس بما يريدون. (ص ٦٢)

الذات الواحدة المتحددة؛ أعنى ذات قاسم وقد تقسم بين الأسماء والصفات والأصوات والشخص «المبدعة» حتى طاب «لكل الشعراء والعشاق» فينا وفيه.

أما في مقام الوجد فاللمبة أدق أو أجمل من أن نترك؛ لذا يترك فضاء الكتابة كله حراً أو مفتوحاً لتلعب فيه الإشارات والرموز به، وبنا، فلا نعود في مقام اليقين؛ إذ يفيض الخطاب عن أصوات أخرى مختلفة وغير قابلة للتحديد في الزمن والمكان والهووية. وهنا فإن اللذة لا تسمى ولا تحدد ولا توصف بقدر ما تعاش كل لحظة عابرة خاطفة توهنا بأننا والآخر والمطلق واحد.. لحظة «البقطة الحاملة» ذاتها أو «الحلم البقطة» ذاته أو لحظة الحلس - البصيرة في أعماق وأخفى تجلياتها (فاليرى، برجسون).

ولا شك أن تجربة كتابة كهذه تتطلب أو تفرى بتجريب أدوات نقدية، نظرية وإجرائية، لا تنغلغ على ما قدمته «الشعرية» - علم الشعر - المخلقة خصوصاً؛ إذ تنزع إلى العلمية فتفقد التجربة الإبداعية الخاصة خصوصيتها لأنها تكون منشغلة بتماسكها وشموليته واكمالها أكثر من انشغالها بالنص ذاته.

## ٢-٥

ماذا نسمى نصاً كهذا؟ كيف يمكن للقراءة النقدية أن تتعامل - تتفاعل - مع نص جامع بين أشكال كثيرة من السردية والشعرية كما رأينا هنا؟ هل تكفى القراءة الواحدة، لها كائنات، لكشف الالتباسات في مثل هذا النص الملتبس بأكثر من معنى وفي أكثر من مستوى؟ ألا تكون القراءة النقدية «الخاصة» بكتابة - تجربة إبداعية كهذه هي الأكثر وجاهة وفعالية أو الأكثر «محايدة» وملائمة؟ وفي التحليل الأخير أليست كل قراءة هي خاصة و«ذاتية» بمعنى ما؟

هذه التساؤلات كانت منذ البدايات حاضرة في مجال الوعي، وبالتالي فإنها تدوى وراء قراءتنا لهذا النص الملتبس كأجلى وأجمل ما يكون الالتباس المحاث لأى تجربة إبداعية موجهة أصلاً ضد تكرس أى نموذج إبداعى سائد، وسواء للكتاب - المبدع ذاته أو لغيره كما أكدنا منذ البدايات. واستمادتها هنا تهيف إلى طرح إشكال يبدو أنه لم يزل غير

وسط؛ شابت عنه وهو في انتظار يجل في غرفة الطريق. أشياء منشورة للنسيان والتذكور، والناس يعمرون مثل الأثير. (ص ٢٤ - دون تصرف)

نهاية: قيل له «ماذا لو أن ليلى لم تكن؟»  
قال: «لكنك بكيت البكاء كله لكى تكون».

قلنا: لكان أحب الحب كله  
وجن الجنون كله  
ولقل الشعر كله  
فمكونه.

(ص ٥٣ - بتصرف أكبر)

## ٥ - معارج

### ١-٥

لا بد أن قاسم حداد مارس كل اختصاراته وإلا عيبه وشهوته وهو يمد كتابة أشعار مجنونة - مجنون ليلى بهذه الطريقة التي تراوح وتزاحج بديهة ومهارة ومكر بين جمالية الشعر وقوة الفكر وفيض الوجدان؛ إذ يفيض عن حدود ما هو «شعري» وما هو «فكري» مجاوزاً لهما ومتغلباً عليهما في اللحظة ذاتها.

فقد رأينا كيف يلعب حيناً بالأخبار التقليدية ليركها تتعارض وتتناقض ليقرض وشتت بعضها البعض الآخر مؤمناً لنا لذة «الدراية الحديثة» التي تستصحب فرويد ونيتشه وفوكو فلا تقع في أى من شرك الماراف القديمة أو التقليدية ورواة أخبارها الذين لم يميزوا لأسباب إستمولوجية أو إيديولوجية، بين «النص» و«الخبر»، أو بين جنون الفؤاد وجنون العقل.

وحيناً آخر يلعب مع الشعر لينمجه فتتمو أشجاره مرة في هامش نص الخبر السردى، ومرة في متنه وصلبه في فضاءات مستقلة، وكل هذا ينوع أسباب ومصادر الفتنة واللذة القصوى في شعرة تستصحب كل الشعريات القديمة والحديثة، وأشكالها، وتضيف إليها الجديد لتصير هنا شعرة



ولكي لا يفهم من هذا كله أن فيه تبريراً ما لقراءتنا  
الرائدة أعود فأؤكد، ومن منطلق الوعي الذي أشرت إليه، أن  
أيّة قراءة نقدية تطبيقية هي بطبيعتها تجريبية - اختيارية  
(مغامرة أو محاولة كما قلنا منذ البدايات)، وبالتالي فإن  
مشروعيتها، أو وجاهتها تتحدد فقط بالكشف عن طبيعتها  
وأهدافها وأدائها النظرية - الإجرائية من جهة، وبمدى  
قدرتها على التفاعل مع النص المقروء، في خصوصيته وتميزه  
وفرداته، من جهة أخرى.

#### ٥ - ٣ هامش:

ورد في الهامش صفحة (٩١) ما يشير إلى أن (أخبار  
مجنون ليلى) الذي قدمنا هذه القراءة النقدية جزء من  
أعمال تشمل كتابها بعنوان (وردة الجنون)، وهو عبارة عن  
مختارات من شعر قيس بن الملوح، وتشمل «أربعة أعمال  
مطبوعة بتقنية الشبكة الحرة»، وهذا كله بمثابة عمل فني  
متكامل، ضمن صندوق واجهته مزينة بمحل من الخشب  
وملوّنة بصباغة الإكليرك، ومن تصميم الفنان - ضياء  
عزاري - كما ينص عليه الهامش.

ولقد بحثت عن هذا الصندوق في الرياض ولم أعثر  
عليه، وسألت عنه بعض الأصدقاء فلم يثروا عليه، ولم أجرؤ  
أو لم أريد أن أقل على قاسم حداد لسؤاله عنه وطلبه منه؛ إذ  
قد لا يكون عنده منه سوى نسخة - صندوقه الخاص، ولا بد  
أن ثمة باعظ تكيف أجرؤ على تكليفه بشرائه وإرساله إلي ..  
ثم من ضمن وصول رسالة قيمة جداً وثمينة جداً كهذه!

كل هذا دفعني إلى الاكتفاء بما قرأته من نص قاسم  
هذه، مع يقيني من أن القراءة النقدية لجزء من عمل لابد أن  
تكون جزئية بالضرورة؛ أي غير مكتملة أو مفتوحة أو خاصة؛  
أي لا أكثر من محاولة ومغامرة.

أما عندما توفني الفرصة وسعفنا الحظ فننال ذلك  
الصندوق، فأؤكد أن وجوه الفتنة ستعتمد بتعدد محتويات  
الصندوق، بل بشكل الصندوق الفنان ذاته. عندئذ ربما تتولد  
شهرة الكتابة من جديد عن ذلك العمل في مجمله، شكله  
ومحتواه، وستبرز تلك الشهرة المنتظرة المحلوة، عن ذاتها في  
مقاربة نقدية أخرى، قد تحصل بهذه، وقد تتقاطع معها، وقد  
تلبس منها لعبة المحر والتشكيل ذاتها، لا أقل ولا أكثر.

حاضر بما يكفي في وعينا وخطابنا النقدي المعاصر، وهذا ما  
يفسر، في جزء منه، غلبة سوء الفهم، وأحياناً سوء الظن،  
على النقاشات والمداخلات التي تمقب هذه الفتوة أو تلك.

يتحدد هذا الإشكال بعدم الاعتراف بمشروعية،  
وضرورية، التمييز الصارم بين القراءة النقدية التطبيقية التي  
تتخذ من النص المفرد مجالاً ومنطلقاً لها، والقراءة النقدية  
النظرية، أو التنظيرية، التي تتخذ من النصوص ذريعة ووسيلة  
لإثبات، وتثبيت، البنية العامة للنظرية .. أعني نظرية ما.

فالقراءة الأولى من مقتضياتها الأولية الموضوع على  
محور علاقة التعاضد بين القارئ والنص الإبداعي، لأن  
عملية التقى الأولى الحر للنص هي منطق، وبالتالي ما إن  
تبدأ حتى تظهر آثار تكيف «النظرية» بما يتناسب مع النص  
من جهة ومع أثره في القارئ / الناقد من جهة أخرى.

أما القراءة الثانية، فشرطها الأول والأهم الموضوع على  
محور العلاقة بين للمرة الأخيرة والمعرفة الذاتية، فلا يستحضر  
النص إلا في مقام «الشاهدة» - أو وهو الأسوأ - في مقام  
«الشئ» الحاشد أو الصامت أو الجامد، كي لا يخلخل أو  
يربك العلاقة بين المرعّضين السابقين و«المستقي».

هذا الإشكال الذي يكاد يكون من خصوصيات  
المؤتمرات والندوات النقدية العربية، لا شك أنه مرتبط بإشكال  
أعم أخصى في السياق المعرفي - الثقافي الحديث، الغربي  
خاصة، إلى تبلور الوعي بأن النموذج النظري في المجال  
الأدبي - النقدي ما إن يقترب من سمات «العلمية»  
الشمولية، التجريد، الاختزال، حتى يضحى - يوهى - بالكثير  
من جماليات النص الإبداعي، بل أحياناً، بتجارب إبداعية  
كاملة، لما تسببه من مقاومة للنموذج المعرفي النظري  
(البراديسم أو الإيسم) المشيد أو المراد تشييده.

من هنا، أعتقد أننا في أس الحاجة إلى مثل ذلك  
التمييز ومثل هذا الوعي الذي لا شك أنه حاضر ماثل بقوة  
عند بعض الأفراد، وفي جل الأنظار العربية، لكنه لم يتحول  
بعد إلى وعي سائد معروف ومعترف به لا في المؤسسات  
الأكاديمية ولا في الندوات والمؤتمرات النقدية.

# مدخل إلى قراءة النص الشعري

## المفاهيم معالم

محمد مفتاح\*

أولاً: بابل النظريات والمنهجيات:  
١- البرج:

اختلاف النظريات والمنهجيات الخاصة بالنشاط الأدبي قديم قدم هذا النشاط، وقد ازداد هذا الاختلاف في الوقت الحاضر، ويتجلى في الكتب والمقالات والمناقشات والندوات الخاصة بالنظريات الأدبية والمتاهج النقدية بصفة عامة، وبحل فيها التنظير للخطاب الشعري مكانة مهمة. وذكر ماهو شائع من النظريات والمنهجيات المتعلقة بالأدب والشعر قد تسود فيه صفحات عديدة. بيد أن أشهر هذه النظريات والمنهجيات هي فلسفة الظواهر، وعلم التأويل، ونظرية التلقي، والبنوية، والدلالية، وما بعد البنوية، بما فيها من تحليل نفسي وتاريخانية جديدة، ونقد ثقافي، وتفكيكية. وكل نظرية من هذه النظريات، وكل منهجية من هذه المنهجيات، تفرعت عنها تيارات متعددة؛ فهناك تيارات فلسفية طواهرية، وهناك

\* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

تأويلات عديدة، وتلقيات متنوعة، وبنويات منشطرة، وسميائيات أوروبية، ودلاليات أمريكية، وتاريخانيات «حولية» وتاريخانية «فكرية»، وضروب من النقد الثقافي والنسائي.

ومع أن هذه النظريات والمنهجيات متداولة بين المختصين، فإن أقربها إلى طبيعة الشعر هي النظرية والمتاهجة اللسانية، والنظرية والمنهجية السيميائية والدلالية. فقد انتشرت المقاربة اللسانية لتحليل الخطاب الشعري، فتنازلت الوزن والإيقاع ورمزية الأصوات ولغة الشعر، والمجاز، والتكرار، والتوازي، والرسالة الشعرية والوظيفة الشعرية. ومهما تعددت الكتب في هذا الاتجاه اللساني، فإنها استحوحت من اللسانيات «البوسوية» كثيراً من مقولاتها ومفاهيمها لتطبيقها على النص الشعري، مع اقتراض بعض المفاهيم الدلالية لمقاربة البعد البصري فيه، أو بعض المفاهيم السيميائية لإثبات انسجامه. ذلك أن كثيراً من الباحثين استغل بعض المفاهيم الدلالية «البرسية» لتحليله، خصوصاً من قبل بعض الكنديين

سيستخذ هذا المخطط معالمه الرئيسية من السيميائيات والدلالية، وتتقيداته من علم النفس المعرفي ومن نظرية العلماء - ويهدف - بكيفية أساسية - إلى إبراز التعالق بين كل عناصر الكون، ومنها التعالق بين عناصر النص. وإذا كان الأمر هكذا، فإن كل فوضى وازعاج نظام، وإن الفوضى نفسها جميلة ومفيدة، وليست قبيحة وحشوية، وإنما هناك نقص في المفاهيم لإبراز جمال النص الشعري المعاصر وتماسكه واتساقه واتساجمه

ثانياً - منهجية دلالية:

مستندنا الأساسي، إذن، هو بعض مفاهيم الدلالية التي هي الدليل، والدليل، والدال، والتدلال - المرجع.

١- الدليل:

سنعني تعريفاً «بيرس» الذي يقول: «الدليل هو شيء ما تسمح معرفته بمعرفة شيء آخر»<sup>(١)</sup>، وهذا التعريف يقول لنا أن نجعل أي شيء في الكون دليلاً إذا ما دعينا أبعد مما هو ظاهر، ابتداءً من الدليل الأكبر إلى أصغر دليل.

(١) الكون الأكبر:

منحت الكون الأكبر فلسفات عامة ترتباً مسبوقاً في الكتب المختصة، كما أن كثيراً من الثقافات الشعبية لها تصورات ترتبانية؛ غير أن ما يهمنا هو استيعاب روح هذه الترتيبية، ووصلها في النص الشعري؛ وهذه الترتيبية ذات ثلاث درجات أو بنات: بنية مجردة متسامية، وبنية إنسانية بما فيها من أنشطة جنسية ولغوية، وبنية طبيعية تتكون من الحيوان والنبات والجماد والمائع؛ على أنه فوق هذه البنات ما هو متحكم فيها وثابعة منه؛ فهي، إذن، تنتمي جميعها إلى تلك الوحدة التي انبثقت منها. لذلك، فإن هناك علاقات وثيقة بينها وإن تباينت ظاهرياً، وهي علاقات حاضرة من أرقى الكائنات إلى أسفلها. والكائن البشري - في طقوله - كان يشعر أنه مندمج مع كل ما هو موجود في الكون، والشعر الذي هو المعبّر عن الطقولة وعن الفكر الشمولي يمسك هذه الإحاطية والطوطمية. وهكذا صار كل ما في الكون حياً، وكل ما فيه من مخلوقات وكائنات متوازيات. وقد تحققت هذه الصفات والخصائص بوسائل تعبيرية مختلفة؛

والأمر يكمن. هكذا يجد القارئ حديثاً عن الأيقونة والمؤشر، والرمز، والمؤول، والذات المؤولة، والممثل. كما أن بعض السيميائيين وظفوا الدليل، والدال، والمؤول، والمعنى، ومعنى المعنى، والتشاكل، والنسق، والبنية، والتواصل، والتلفظ، والخطاب، والمؤشرات، والمعينات. وقد هيمنت على هذه المقاربة سيميائيات جروماس ونظرية التلفظ «البنيستية».

وقد اهتمت المقاربات الأوروبية، بصفة عامة، بإنتاج الدليل، والنص، وآليات الإنتاج، وبكيفية بناء الدلالة بخض النظر عن مرجعية النص الشعري لأنها سلمت بالاستقلال الأنطولوجي للنص، وببنائية النص، وتنظيمه الذاتي، وإحاطته على نفسه. وأما نموذج «بيرس» فهو يشمل كل هذا مع أخذه بعين الاعتبار جميع المرجعيات.

٢- المار:

في خضم غياب هذه النظريات وما تفرع عنها من منهجيات، نقترح إطاراً جزئياً أو إن شئنا تصميماً مجعلاً لدراسة النص بصفة عامة، ودراسة النص الشعري المعاصر بصفة خاصة؛ والتصميم إذ يستفيد من برج بابل النظريات والمنهجيات فإنه يتردد عليها والتجأ إلى منارة يشرع منها على الخطاب الشعري بذيله ومؤلوه وداله وتدلاله - مرجعيته، ويطل منها على الأبعاد الأنثروبولوجية والشروط الإنسانية، ويقترح مفاهيم متفرجة حتى يتجنب الاختزال والإقصاء والإبعاد، وإذا ما وجد القارئ مفاهيم كثيرة فزجج منه أن لا ينظر إليها بعين الغضب، وإنما نلتصم منه أن ينظر إليها بعين رضا كليل، لأن المفاهيم معالم تهدي الباحث إلى سواء الدقة في الوصف، والصحة في التأويل، وإلى مراعاة طبيعة الشعر العربي قديمه وحديثه ومعاصره. فالشاعر المعاصر يعيش في عالمين؛ عالم قديم له كونه الثقافي، وعالم معاصر له مناعه الخاص المتجلى في شروط سياسية واجتماعية وثقافية ذات حشوات خاصة، وهو يتفاعل بها ويفعل فيها بخطابه الذي يحمل رؤاه الملتزمة؛ فالشاعر العربي المعاصر - بصفة عامة - ليس عبثياً وليس علمياً، وليس شعره مجرد إشباع ثقافي، وعلمي، وثرف سياسي. وعليه، فإن نقل أية منهجية جاهزة لتحليل الشعر العربي المعاصر بها قد تسلب هذا الشعر رسالته وخصوصيته في مجتمعات ذات خصوصية.

## ٢- درجات التعالق:

إذا ما ثبت أن هناك تعالقات بين النصوص الشعرية، فإن التعالقات - مع ذلك - ليست في مرتبة واحدة، وإنما هي في مراتب متعددة. ومراعاة لهذه التراتبية فإننا نقترح عدة مفاهيم تستمد تسميتها من درجات التعالق. وعليه، فإننا نعتبر التعالق مقولة يمكن أن تدرج إلى المفاهيم التالية: التطابق، والتفاعل، والتداخل، والتحاذى، والتباعد، والتقاصى. وهذه المفاهيم تهدف إلى إثبات التعالق داخل النص نفسه، وإلى إثبات تعالقه بجواره، وهذا الشجور هو ما استدعوه بالتعالق الخطي. على أننا حينما نستبدل بالخطية اللاخطية، فإننا نحصل مضطرون إلى الجمع بين الأشياء والتطابق. وبما لهذا، فإننا نقترح مفاهيم أخرى متدرجة؛ هي: التطابق، والتماثل، والتشابه، والتحاذى، والتشاكل، والمضاة.

## (أ) العلاقة الخطية:

يحتوى ديوان (إنها تومى لى) على قصائد ومقطوعات وشذرات، وكل واحدة منها لها فضاؤها ودلالاتها مما يوحى باستقلال كل واحدة منها عن الأخرى، ولكن القارئ حين يتجاوز الظاهر والسطحي إلى العميق فإنه يجد علاقة وليقة بينها.

لقد افترضنا قبل أن هناك ثلاث بنيات مترابطة ومتفاعلة؛ وهى البنية المجردة، والبنية الإنسانية، والبنية الطبيعية؛ وعناصر هذه البنيات لا يخلو منها، كلها أو بعضها، نص، وإذا صح الفرض، فإن العلاقة بين البنيات ثابتة بين النصوص على المستوى الخطي مهما تباعدت المسافات المادية والمنوية. وإذا ما ثبتت العلاقة بين القصائد فإن كل قصيدة يمكن أن تفسر بأخرى أو تشرح بها؛ فالقصائد، إذن، «تتشرح» و«تتفسر»؛ وعليه، فإن كل قصيدة تشترك مع أخرى في بعض العناصر، وتختلف معها فيها. ومن ثمة وجب تدريج العلاقات وترتيبها. ولهذا نقترح ما يلي:

## ١- التطابق:

وتعنى به أية قصيدة تتطابق مع أخرى في شكلها وفي مضمونها، وهذا التطابق قد لا يتحقق إلا في الاستساخ.

لعل أهمها هي اللغة الطبيعية. واللغة الشعرية هي من هذا القبيل، فهي تجمل العرى والصلات وليقة بين كل أثاث الكون جميعها، ووسيلة الجعل هي التشبيهات والاستعارات والمقاييس.

والإنسان - في كل زمان وفي كل مكان - يحاول جهد استطاعته أن ينشئ الملاقى والصلات حتى يمكن له أن ينتقل من مجال إلى مجال، وأن يوظف المعلوم للكشف عما هو مجهول، وأن يحقق الألفة بينه وبين محيطه؛ على أن هناك أطروحات أخرى تعتقد في اللاتظام، وفي الانقطاعات، وفي التشعبات، وفي التشظيات؛ ومع ذلك، فإن هذه الاعتقادات لا تمنع من وجود مبدأ منظم أو واحد يتحكم في جميع الكائنات والخلوقات.

## (ب) الكون الأصغر:

ضمن هذا الروح الذى يسلم بوجود مبدأ منظم وواحدى يضمن التعالق بين الموجودات نظرنا إلى بعض النصوص الشعرية المعاصرة متخفين من ديوانى الشاعر المصرى للماصر رفعت سلام اللذين هما: (إنها تومى لى) وهكذا قلت للهاوية) أمثلة للبرهنة على صحة الفرض. وسنوظف مفاهيم متعددة لإثبات التراب والتعالق بتدئى بالتحليل بالمقومات وننتهى بالأيونات.

## ١- مؤشرات التعالق:

من يقرأ ديوان (إنها تومى لى) تواجهه عناوين القصائد والمقطوعات؛ وهى عناوين متعددة، مثل: «حانة»، و«قتيلة»، و«هيمى» و«رمادة»، و«من»... وهذه العناوين تخشع على أسماء وأفعال وحروف. وقد يظهر أن علاقة بين هذه العناوين. ولكن القارئ حينما يربط العنوان بالقصيدة أو المقطوعة يضعه في سياقها، يمكنه أن يستخلص دلالة مشتركة بين كل القصائد والمقطوعات. والدلالة هي الهلاك. وهى دلالة لها ما يستند فى نصوص (إنها تومى لى)، و«هكذا قلت للهاوية». فلهلاك والهاوية والخراب والدمار... هى ما يهيمن على رؤيا الشاعر المأساوية والكابوسية.

## ٢- التفاعل:

مادامنا اعتبرنا القصائد تتشاح ويفسر بعضها بعضاً، فلا ريب أن هناك تفاعلات فيما بينها. فالقصائد متفاعلة رغم الفضاء الفاصل والمتانين المتباينة. والقصيدة الواحدة تتفاعل عناصرها فيما بينها، إلا أن الرؤيا المأساوية والكرويس جعلت الشاعر يستقى نصوصاً معينة لخدمة الموضوع الأساسية. هناك إشارات للحجاج ولأهل المراق، وذكر للقيامة والتفخ في الصور.. إلخ، ولكن الصناعة الشعرية مارست مهارتها فيها فوجهتها لخدمة مقاصدها.

## ٣- التفاعل:

نقصد به من الناحية الخطية مداخلة نص لنص يليه، أو قصيدة لقصيدة تليها، ولكن الدخول والمداخلة والتداخل لا تصل إلى درجة التفاعل، كما نعتى به من الناحية الذاتية - ذات النص، أو القصيدة - لتدخل نصوص فيما بينها لخدمة رسالة مركزية. ومقياس التداخل هو إعلان كل نص عن انتمائه ووضعه الاعتباري؛ الاقتباسات والاستشهادات، والأمثال، والإجازات، والإجابات، والمعارضات. والتداخل يحتل حيزاً كبيراً في الشعر العربي، إلا أن الشاعر المعاصر المجدد لا يكاد يشعر القارئ بتداخل النصوص لديه، فإذا ما اقتبس أو استشهد أو تمثل.. إلخ، فإنه غالباً ما تكون اقتباساته أو استشاداته أو تمثالاته محورة ومقلوبة ومسغورة منها.

## ٤- التحاذى:

نهدف منه التنبيه إلى العلاقة بين النصوص المتجاورة والمتتالية، والتحاذى يكون إما معطى وأما مستتباً، فهو معطى في الشعر العربي المعاصر المعتمد على تفاعل الموضوعات وتداخلها ووحدة الرؤى، وهو مستتب في بعض الشعر العربي المعاصر والشعر الغربي المعاصر الذي يكون مشتتاً ومتشظياً، كما أنه مستتب في بعض الكتب الأدبية التي تجمع من كل فن طرفاً.

## ٥- التباعد:

إلا أن هناك من النصوص ما يكون متحاذياً فضائياً، ولكنه يكون متباعداً بنية وانتماء ومعنى. ويمكن التمثيل للتباعد بكتب الأدب في الثقافة العربية الإسلامية وبعض شعر ما بعد الحداثة. فكتب الأدب تحاذي النص الدلني للنص القرآني، ولكنها تجاور أيضاً بين آية قرآنية أو حديث نبوي وبين نكتة باردة، كما قد يحاذي حديث عن النوكي حديثاً عن الحكماء والدعاة... وأما أشعار ما بعد الحداثة فتحتوي على تشظيات وعمادات وهياوات.

## ٦- التقاصي:

قد يبلغ التباعد بين النصوص أقصاه، بحيث يكون هناك تباعد فضائي، وتباعد انتمائي، وتباعد دلالي ورسالي كما هو شأن للمسافة بين «التطابق» و«التقاصي»، إلا أنها ليسا إلا درجتين من سلم للمعاني والقيم نابذة من «واحدة» مع افتراضنا التطابق أول درجات السلم العليا المتصلة بالمنطلق والتقاصي آخر درجة منه فإثنا ننفي التقاصي الذي هو معنى الإبعاد والتناقض.

## ب - العلاقة اللاخطية:

إذا تأكدت العلاقة الخطية بين النصوص ذاتها وغيرها، مهما كان الكتاب أو الديوان، فإن هذه العلاقة تبرز أكثر حينما يبنى المحلل طريقة لاخطية؛ بحيث يجمع بين الأشياء والنظائر بعد التحليل الدقيق. وعملية إثبات التعلق تتم عبر اقتراح بنية ذات عناصر ستة، وسندعوها بنية التطابق؛ وهي بنية مرجعية نقيس عليها. فإذا احتوى المقيس على ستة عناصر كان متطابقاً، أو على خمسة كان متماثلاً، أو على أربعة كان متشابهاً، أو على ثلاثة كان متحاذياً، أو على اثنين كان متشاكلاً، أو على واحد كان متضاهياً.

هذه العملية التدريجية لدرجات التعلق اللاخطي تصح إذا روعي منطق النصوص فقط. وأما إذا روعي المنطوق والمسكوت عنه بقيام الباحث باستنباط عام أو باستنباط استصحابي، فإن البنية المقيسة تصير متطابقة مع البنية الوالدة إن لم تكن بالفعل فيها القوة. إلا أن الشعر المعاصر الذي ينبع من التجربة الفردية الأصيلة لا يسمح بهذه الإجراءات الآلية التي توظف بنجاح في المجالات المنطقية والميادين الرتيبة.

مثل قصيدة «مرادفة» من ديوان (إنها تومي لي)، كما أن الحلل إذا ما اعتدى إلى رها الشاعر المركزية فإن نصوصه تصور ذات دلالة واضحة.

#### ٢- النص البين:

وإذا كان النص أقل وضوحاً، فإننا سمنحه تسمية «النص البين»، حيث يدل فيه مؤشر العنوان والمجموع وقرائن أخرى على معناه؛ مثل قصيدة «انطفاء»، وعنوان الدواوين نفسها؛ (هكذا قلت للهاوية)، (وردة الفوضى)، (وإنها تومي لي)، ومع أن هذه العناوين تكون محتملة لمعانٍ أخرى، فإن دلالتها تكون أبين في جهة من الجهات دون سواها.

#### ٣- النص الظاهر:

قد تجرد المؤلف في اختيار معنى هذه المعاني المتعددة، ولكنه - باعتماد على مقتضيات السياق وعلائق المساق - يميل بالمعنى إلى جهة البيان؛ لأن هذه الجهة أظهر من غيرها. مثلاً هو الشأن في قصيدة «أرق»، فقد تناولت الدلالات فيها، ولكننا أظهرنا الدلالة الجنسية على ما سواها.

#### ٤- النص المحتمل:

النص بصفة عامة، والنص المعاصر بصفة خاصة غالباً ما يعتمد على بعض الدلالات المؤسسة للنص نفسه، خصوصاً الدلالة الجنسية؛ ولعل قصيدة «بيناء» تصلح مثلاً في هذا الصدد. فقد أبرزت الدلالة الحيوانية والدلالة المائمة، والدلالة المنوية وغطت الدلالة الجنسية التي لا يتوصل إليها إلا بعد التأويل، ولا بعد الغوص في أعماق اللغة، ولربما كانت هي المتوخاة في القصيدة.

#### هـ النص الممكن:

غير أن استخراج المعنى من النص أو منح النص معنى مشروطاً قد يكون أعمس مما تقدم؛ فقد لا يظهر في القصيدة إلا مؤشر واحد قد يوجه نحو دلالة ما في قراءة، وقد يوجه نحو دلالة أخرى في قراءة ثانية. وقصيدة «دينا» مثال لهذا، فقد يختار القارئ في ضبط عبارتها، فإذا ضبط الدال بالفتح كان للقصيدة دلالة على بعض أنشطة الإنسان الدنيوية، وإذا ضبط الدال بالكسر كان للقصيدة دلالة على بعض أنشطة

البينة التي نقترح بعد التأويل بين البينات الثلاث؛ هي:

البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة
البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة
البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة
البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة
البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة
البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة
البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة
البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة	البينة

تلك أمثلة من استخلاص العلائق ودرجاتها، ويمكن للباحث أن يبعد التطبيقات حتى يتمكن من إيجاد كل الدرجات وكل العلائق، وهو واجبها فعلاً.

#### (ج) درجات الدليل:

يتبين مما اقترحتنا من مفاهيم لإليات أنواع العلائق بين النصوص ودرجاتها أنه قام على نوع من القراءة والتأويل، وهما قراءة وتأويل لم يكونا على درجة واحدة من حيث الجهد لاستخراجهما من الدليل، فهناك الدليل الواضح، وهناك الدليل المستعم. ولذلك يخطئ من يسلم بأن اللغة شغافة، وكذلك يخطئ من يعتبر أن اللغة عماء وأن الخطاب حجاب، ويغتنب للأخذ بأحد الطرفين دون سواء، فإننا نقترح درجات الدليل من حيث طبيعة معناه؛ وهي الدليل الواضح، والدليل البين، والدليل الظاهر، والدليل المحتمل، والدليل الممكن، والدليل العمى؛ على أننا لن نقصر الدليل على معناه المتداول، وإنما سنجعل القصيدة دليلاً، بل النص الطويل دليلاً.

#### ١- النص الواضح:

نقصه به ما لا يقبل التأويل من الكلام بإطلاق، مثل الأوامر والنواهي مهما كان مصدرها، ولكن أوامر الضباط أو الأطباء أو المدرسين، ولكن حسب قواعد وأعراف وشروط؛ ومن الشغل في القول أن تعتبر أوامر هؤلاء ونواهيهم ملتزمة أو حاجية. بل إن النص الشعري يستحيل أحياناً إلى نص واضح الدلالة لا يحتاج إلى تأويل. والشعر للمعاصر نفسه قد يكون معنى بعض نصوصه واضحاً كأن يدل العنوان عليه،

أن «الاستقراء والاستنباط نتاجان عن توالٍ للقطبا عبر الزمان»<sup>(٧)</sup>، بمعنى أن اتجاه التاريخ وتراكم المعلومات يتحققان في النصوص التقليدية الرتيبة التي تكفي معرفة نماذج منها ليتمكن التنبؤ بمضمون النصوص الماثلة لها، ومعرفة عنصر واحد منها يؤدي إلى استنباط العناصر الأخرى. وأما النصوص المعاصرة فهي فردية تقول ما لم يقل قط. ونظرا لفرديتها فلا يصح فيها الاستقراء والاستنباط؛ لأن قراءتها وتأويلها يتطلبان على التجربة الفردية أيضا. إلا أن هذا التيار لم يقدم أفاقا للقراءة والتأويل وإنما استند إلى التلويح وإلى مفاهيم فلسفية ظاهرية، أو مفاهيم علمية تقول بالتفرد، وبالانقطاع، وبالعصب اللغوي.

وأما التيار الثاني فهو معياري تجريبي يستفيد من علم النفس المعرفي والدكاء الاصطناعي لقراءة النصوص وتأويلها. وهذا التيار يوظف استراتيجيات الاستقراء والاستنباط. وقد صاغ مفاهيم عديدة مثل الأطر والمكونات والخطاطات والنماذج الذهنية. وهذا التيار يهيم في العمليات التعليمية وفي مجال المعلومات بصفة عامة.

بين هذين التيارين مواقف قرائية وتأويلية متعددة؛ مثل السيميائيات والدليليات والتأويليات، تستفيد من التفكيكيات حيناً ومن المعرفيات حيناً آخر، ومن نظرية الكوارث، ونظرية العماء حيناً ثالثاً.

لقد انطلقنا من استنتاج هو أن هناك ثلاث بدئات مندرجة يمحور حولها أي نص: بنية فوق إنسانية، وبنية إنسانية، وبنية طبيعية. وهذا الاستنتاج لم يوضع ضمناً، وإنما استنبط من النصوص نفسها بعد عتاء القراءة والتأويل وجميع الأشياء والنظائر. حقاً، إن الشعر المعاصر يوحى بموت الطرق التقليدية في الإبداع وفي القراءة والتأويل مما. إذ قلما يكون عنوان القصيدة دالاً على مضمونها ودلالاتها، وللمما يكون المعجم حقولاً دلالية منسجمة، وإنما تكون هناك مفردات مبعثرة ومبعدة تجمل الموضوعات وتتداخل وتتراكم. إلا أن من يريد أن يستخلص النظام من القصوى، وأن يفسى على الظواهر صفات العقلية، فلا بد له أن يوظف الآليات الملائمة إلى النظام والانتظام والمعقولة، وأن لا يكتفى بشمار موت الاستقراء والاستنباط؛ فإذا كان هذا الشعر يربح من عتاء

الإنسان الدينية؛ ولكن ورود كلمة «النبى» مؤشراً يرجع الدلالة الدينية للمصاحبة بالدلالة الحيوانية.

## ٦- النص العمى؛

إلا أن هناك حالة قصوى من النصوص تقابل حالة النص الواضح، وهى «النص العمى»؛ وهذا النص يقدم مؤشرات عديدة تتداخل فيما بينها وتشابك حتى يصير عبارة عن متاهة متعددة المسالك، فلا يدري الذى يريد أن يخرج منها أية طريق يملك. والنص نفسه يكشف عن حالة بكلمة «عماء»، أو «عباء» أو «فوضى»، كما فى «الآيات» التالية:

— صرخة صخرية مفروسة فى مفرق العماء.

— أنا سيد الهباء.

— متاهة.

مسكونة

بالغامض المضى.

— منظور للرمادى الصفيق.

— مساحة مندرجة للغامض الرمادى.

## ٧- المداول

(أ) آليات التأويل؛

نلاحظ من خلال هذا الترتيب أننا تدرجنا من طرف أول، هو النص الواضح إلى طرف أقصى هو النص العمى؛ وقد افترضنا هذا الترتيب والتدرج؛ لأن النصوص اللغوية من حيث دلالتها على معناها ذات مستويات متعددة، وهذه للمستويات موجودة قديماً وحديثاً، ومع ذلك؛ فكل نص معرض للتأويل وقابل له، ومن ثمة رجب اقتراح استراتيجيات لتأويل النص قد توظف كلها أو بعضها.

نعلم أن هناك تيارين متقابلين فى النظر إلى تعابير اللغة الطبيعية؛ أحدهما تيار ما بعد الحداثة، وآخرهما تيار علم النفس المعرفي والدكاء الاصطناعي، وما بين هذين التيارين اتجاهات أخرى. لقد أثبت تيار ما بعد الحداثة الناس بموت الاستقراء والاستنتاج؛ لأنهما يتطلبان اتجاه التاريخ نحو خلاصة — وجهة — معينة، ويقضيان تراكماً للمعلومات. أى

على الأقل، ويفترض هذا الاشتراك في باقى قصائد الديوان.

### ٣- الاستراتيجية القصصية:

يبد أن الاستراتيجية التصاعلية إذا كانت مكلفة في فهم قصيدة ما، فإنه يمكن التخلي عنها، وبالتخلي عنها لا يمكن أن تستجمع عناصر ثابتة تكون أساسا لانطلاق الاستراتيجية التنازلية، ومن لم يجب اللجوء حينئذ إلى الاستراتيجية التقييسية، وتسمى هذه الاستراتيجية توظيف ما هو معلوم لفهم ما هو مجهول، والخبرات السابقة لفهم الأوضاع المستجدة.

يمكن التمثيل لها بقصيدة «برىء». ليس في هذه القصيدة ذكر لأى طائر، ولكنها مادامت تنتمى إلى النص نفسه، ومادامت هناك خبرة في تحليل قصائد من النص نفسه، وهي قصائد تحث على بنات إنسانية وطبيعية ومتسامية، فإن هذه القصيدة تقاس - لفهمها - على القصائد السابقة، وهذا التقييس ليس خاطئا، إذ هناك عناصر كثيرة جامعة بينها وبين غيرها من القصائد في نص الديوان، وهي الحديث عن الإنسان، والمائع، والنبات، والزمان.

يبد أن هذه العملية التقييسية تكون سهلة حينما تنتمى القصيدة إلى النص نفسه، ولكنها تصبح صعبة إذا كانت القصائد من نصوص مختلفة، إلا أن هذه الصعوبة يمكن التغلب عليها باعتبار نصوص الشاعر جميعها نصا واحدا، ونصوص الشعر المعاصر نصا واحدا. وهكذا، ما دامت هذه الاستراتيجية مؤسسة على ما علم، وعليه، فإذا ما تعسر على قارئ ما فهم قصائد (مكلا قلت للهواة)، فإنه يمكن أن يستثمر تجاربه التي اكتسبها من قراءة (وردة الفوضى الجميلة)، ومن (إنها تومى لى)، أو من تجاربه مع الشعر المعاصر أو الشعر بصفة عامة لحل مشكله.

### ٤- الاستراتيجية الاستكشافية:

إلا أن القياس يبقى مجرد قياس، فهو إذا كان يجمع بين الأشياء والنظائر فإنه يبعد عناصر من القيس أو المقيس عليه، وقارئ النص مطالب بأن يعرف الاختلافات أيضا، وقد تكون هذه الاختلافات هي جوهر النص، كما أن القياس قد يكون سطحيا، وقد يكون خاطئا. لذلك لا مفر من اللجوء إلى الاستراتيجية الاستكشافية، ولعلها مطلوبة للولوج إلى عالم

التفكير والتدبير فإنه لن يقدم البحث العلمى، وينمى الرغبة في الكشف عما وراء الظاهر، ولن يتجاوز لذة القراءة إلى لذة النظر.

### (ب) استراتيجيات التأويل:

تجنبنا لما يطرره الاستقراء والاستنباط من حمولة منطقية، فإننا ستجنب استعمالهما ونستبدل بهما تسميات أخرى شائعة في علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى، وهي الاستراتيجية التصاعلية والاستراتيجية التنازلية، ويضاف إليهما الاستراتيجية الاستكشافية والاستراتيجية التقييسية.

### ١- الاستراتيجية التصاعلية:

تبتدى هذه الاستراتيجية من فهم الكلمات والجملة ثم إلى فهم جملة أخرى تليها ثم ربط الجمل بعضها ببعض إلى نهاية النص. وقد توظف هذه الاستراتيجية في فهم القصيدة الواحدة، ثم قد تتخذ هذه القصيدة بمثابة الكلمة أو الجملة تفسر في ضوءها القصيدة والقصائد الأخرى، أى اعتبار الديوان كله نصا شاعرا، وهو كذلك.

في ضوء هذه الاستراتيجية يمكن قراءة قصائد ديوان (إنها تومى لى) مبتدئين بالأولى فإلى ما يليها. والقصيدة الأولى تتحدث عن الصرخة التي هي بمثابة كائن طائر وامر للهلاك. ودلالة الهلاك أكلتها قصيدة «قتيلا»، ثم «تهى»...

### ٢- الاستراتيجية التنازلية:

تبدأ لتعبير قصائد ديوان (إنها تومى لى) عن «الهلاك»، و«الموت» و«مادافهما»، فإن أية قصيدة منه تعتبرها تدل على هذه «الموضوعة» وعناصرها، أى أننا نستعمل الاستراتيجية التنازلية باعتماد على المعارف المخزنة في ذاكرتنا. ومفاهيم علم النفس المعرفى اقترحت لهذه الاستراتيجية مفاهيم عديدة، مثل الأطر والمكونات والخطاطات والنماذج الذهنية؛ يمكن التمثيل على جماعة هذه الاستراتيجية بأية قصيدة من الديوان المذكور دون سابق اختيار. وهكذا، فإن قصيدة «أرق» تتكلم عن «الطيرة» و«المبكرة»، ونذكر أن قصيدة «صرخة» تتحدث عن طائر، فهما - إذن - تشتركان في هذه الموضوعة



نوظفها في النص الشعري وأن يجعلها تقوم بأدوار «طبيعية»، وهذا التوظيف الدلالي اضطرنا إلى بعض التعديل لقانونيتها، والملاقى هي:

#### (أ) ملاقى التناقض:

ونفرض أنها تكون بين تيارين لغائيين متناقضين. فالشعر للمعاصر، خصوصاً الشعر المنتمى إلى ما بعد الحداثة، قلب أو نقض كل القيم والمبادئ المتعارضة في أشعار من سبقوه، حتى إذا كانت قيم ومعاني الشعراء الرومانسيين.

#### (ب) التناقض:

ولكن هناك درجة أقل من «ملاقى التناقض»، وهي التناقض، وهو يتجلى على مستوى الفقر ومستوى الجمل ومستوى المفردات. ومن الأمثلة التي يمكن أن نتخذ مثالا للتناقض قصيدة «لى» من حيوان (إنها تومي لى) حيث يقع التناقض بين: الليل / الصباح. تقول القصيدة:

فى الليل

ينبت لى جناح من غبار

.....

وفى الصباح

أبتنى بيت الفرا

كما يوجد تناقض بين: الصباح / المساء، فى قصيدة «نهاية»:

كنت فى الصباح جحراً،

أو شجرة .

.....

وفى المساء :

أقتنى نهايتى المنتظرة .

وأما التناقض على مستوى الجمل فهو متعدد، نمثل له بما ورد فى قصيدة «التقاء»:

يلتقيان

لا يلتقيان

وأكثر منه ما يحدث من تناقض بين المفردات.

الشعر المعاصر. قد يكون من الحيف اختصار القارئ أو للؤلؤ على التقييس لإدراك أبعاد قصائد (هكلا قلت للهاوية)، حقاً، إنها تشترك مع غيرها فى البنيات وفى الموضوع العامة، ولكن لها خصوصيات واحتمالات يجب الكشف عنها والاعتناء إليها، والترجيح بين تلك الاحتمالات، ومع ذلك، يمكن اعتبار الاستراتيجية التقييسية بمثابة فروض للاستراتيجية الاستكشافية.

#### ٥- الاستراتيجية الاستكشافية:

تلك استراتيجيات أربع: اثنتان تشتركان فيما يمكن أن نسميه بالاستراتيجية الاستكشافية، ونقصدها بما أن فهم النص يستلزم فهم جملة، وفهم جملة يحتاج إلى فهم جملة سابقة، وفهم الجملة يستلزم فهم الكلمة، والاستراتيجيتان هما التصاعدية والاستكشافية. وقد فرقنا بين الاستراتيجيتين باعتبار أن التصاعدية تتعلق بما وضع من الكلام أو غمض، فى حين أن الاستكشافية خاصة بالنصوص المحتملة.

#### ٦- الاستراتيجية الاستكشافية:

وأما اثنتان الأخرى: أى التنازلية والتقييسية فإنهما تشتركان فى الاستراتيجية الاستكشافية، إذ يشترك كل منهما فى توظيف ما يعرف لإدراك ما يجهل، أو وضع أوضاع ولرجاع النصوص إليها؛ مثل وضعنا للبنيات الثلاث وجعلها متحركة فى النصوص الشعرية.

#### (جـ) درجات الأول:

إن ما هدفتنا إليه من وضع مفاهيم ثبت علائق القصائد الشعرية، ومفاهيم ترصد درجات معانى النص، ومفاهيم تضبط استراتيجيات القراءة، هو أن نستخرج الدلالة العامة للنص؛ وهذه الدلالة العامة سنقترح تسميتها بـ«القلب»، قلب للمعنى السائدة، وقلب القيم المتناولة، وقلب تراتب جمل القصيدة؛ إلا أن هذا القلب درجات، وباعتبار تدرجه فإننا سنقترح مفاهيم خاصة بـ«المنطقية»، ومفاهيم متعلقة بالدرجات الدلالية.

#### ١- الدرجات «المنطقية»:

تتبنى المنهجيات السيميائية الحديثة علاقات منطقية إنسانية، وهى علاقات تناولها الباحثون من حيث اتصافها ومن حيث علدتها ومن حيث أدوارها؛ وما يهمنا نحن هو أن

(جـ) التضاد:

نقصده به أن طرفين يشعركان في بعض الصفات ويختلفان في أخرى، وإذا كان الأمر هكذا، فإن كل جملة أو قصيدة تضاد مع أخرى. وينتج عن القصد الذي توحيته أن هناك تكاملا بين الطرفين (طرف + طرف)، أو أن هناك رفعا للطرفين. في ضوء هذه التكاملية يجب أن ينظر إلى الجمل وإلى القصائد. وإذا إنه من السهل الإتيان بأمثلة، فإننا سنكتفي ببعض الأمثلة:

وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أورداءها الشجية

خلفى أشجار أفسول تشمر النعاس والبكاء

(د) شبه التضاد:

وهناك علاقة أخرى غير علاقة التكامل أو الرفع، تلك هي علاقة الشوب، وتدعى اصطلاحاً بـ «شبه التضاد»، وتعني الشوب بين طرفين، أو الامتزاج بينهما، وقد تؤدي إليه الطبيعة أو الثقافة. فمما تؤدي إليه الطبيعة الاحتضار الذي يكون فيه الكائن الحي بين الملمات والمجها.. أو تؤدي إليه الثقافة، مثل الجمع بين البياض والسود. ويسود الشوب والخلط والامتزاج في الأوضاع الموقف والغامضة. وقد ألفت كثير من قصائد ديوان (إنها تومي لي) إلى هذا الوضع، جاء في قصيدة «تأوى»:

برهة غامضة

مساحة مندورة للغامض الرمادي

(هـ) الانتماء إلى العاقص:

ونعني به ما كان معناه أدخل في «التناقض» من غيره من الحدود. وإذا كان «التناقض» من أقوى درجات القلب فإن ما ينتمى إليه يحتوي على نسبة كبيرة منه. يمكن أن نتخذ أمثلة له من قلب تماثيل معينة أو قلب بعض مكوناتها، وبطبيعة الحال، فإن التماثيل المقلوبة تكون سابقة على القابلة. جاء في (هكذا قلت للهاوية):

هكذا

قلت للهاوية افتحي لي،

وامنحيني خيولك الذهبية،

واتسعي لي

هكذا

قلت للهاوية اتسعي لي،

وامنحيني خيولك الذهبية،

واتركيني في العراء

مثال آخر:

أمشي خطوات من نسيان

لا يصحبنى أهد: أرفسه إلى وراء

وأشعل النار في المسافات السابقة.

(و) الانتماء إلى التضاد:

وهو ما يكون معناه أدخل في «التضاد»، ولكنه أقل درجة من «الانتماء إلى التناقض» من حيث قوة المبنى والمعنى، مع أنه يعتمد على آلية القلب نفسها، ومثاله:

قلت لها: أنت هوة

وأنا هجر

أنت هوة

أنا طلبة عابرة

ومثال آخر:

أقتنى ظلي على مياه النعاس

على مياه النعاس أقتنى أثرى

٢ - الدرجات الدلالية:

تلك علاقات منطقية «ضبابية» اقترحتها على النص الشعري فتقبلها؛ وهي ما فوق التناقض، والتناقض، والتضاد، وشبه التضاد، والانتماء إلى التناقض، والانتماء إلى التضاد، وقد اقترحتها ما مضاهيها من درجات معنوية، وهي:

والدلالة والقيمة. وقد تنبه قدامنا إلى مثل هذا فأسموه بـ  
«الاستعارة التهامية»، وأتوا لها بأمثلة: فبشرهم بعذاب أليم،  
وقد ذق إنك أنت العزير الكريم.

(هـ) الهزل،

وقد تتلاني درجة السخرية فتصير هزلا جامعا بين ما هو  
جدي وما هو لمسي كالتعبيرات التي هي من هذا القبيل:

يمشى مرحا يفتنى للخسارات القديمة.

ويصفر النشيد الوطني

وهو سائر في النشيد

وهامم الملوك الشاiberون جاءوا في العريبات

الذهبية ذات الاجراس بعد أن ذهبوا حفاة عراة

منبوذين.

(و) الدعابة:

وقد يمزج الشاعر بين الهزل والاستهزاء مع قسط والفخر  
من الهزل، فيكون أقرب إلى السخرية، وقد يأخذ حظا منهما  
من الاستهزاء فيكون للمنى أقرب إلى الاستصغار، ولكن غالبا  
ما يتم المزج بين الطرفين فينتج معنى مشوب مزيج من  
السخرية والهزل مكتسب كميانا خاصا، وسندعوه بـ  
«الدعابة»، والشعر العربي مليء بها، وكذلك الشعر المعاصر.

يتبين مما تقدم أن ما يهجم على دلالة الشعر العربي  
للمعاصر هو هذه الرقيا القديحة الشاملة ذات الدرجات المختلفة،  
وهي رقيا لا يبدل عليها المضمون وحده، ولكن الشكل يرسم  
قسماتها أيضا.

٣ - البالد:

إن الشكل دال على منلولة، وهما قصيدتان في الشعر  
عموما، وفي الشعر المعاصر خصوصا، إذ القصائد أيقونات  
ومؤشرات ورموز تصير أيقونات بدرجة ما، وإن قارئ دواوين  
(وردة القوضى الجميلة) و(إنها تومع لي) و(هكذا قلت  
للهاوية) يلتفت انتباهه شكل إخراج القصائد، ومهما كانت  
وراء الإخراج ضرورات الطبع، وأريد وأفكار غير بدى الشاعر  
ونكره فإن القارئ لا يعبأ بذلك، وقد يقتل الشاعر والمخرج ولا

(أ) الاحتقار:

إن ما يهجم على الشعر العربي المعاصر هو احتقاره غيره:  
احتقار الفاعلين والإيديولوجيات والشعارات، ولكل ما أدى  
إلى الهاوية؛ أى أنه احتقار لثقافة كاملة شاملة. والأمر أوضح  
من أن يمثل له.

(ب) الاستصغار:

ولكن إذا كان الاحتقار عاما شاملا، فإن هناك درجة أقل  
منه، هي «الاستصغار»؛ إذ هو متعلق ببعض الفاعلين  
المجتمعيين، وبعض الممارسات الفكرية: «الثران الليلية»،  
«الكلاب السمرانة»، «المتصقرون بحذاء المؤسسة»؛ ولعل  
ديوان (هكذا قلت للهاوية) يحتوى منه حظوظا وفرة.

(ج) الاستهزاء:

إلا أن هناك مقطوعات وأسطرا وجملا تكون أقل حدة  
من الاستصغار، وهذه الدرجة من القلب دعوتها بـ  
«الاستهزاء» وأمثلته كثيرة؛ منها:

وأعبر الأطلال والركام مرحا:

- دعمت مساء أجمل الفرسان!

أين راحت خيولكم الشامخة؟

يا لها من ذئاب عارمة!

(د) السخرية:

كما أن «الاستهزاء» قد تقل حدة فيتحول إلى  
«سخرية». ومع افتراضنا لترتيب السخرية هذا فإنها هي الأكثر  
على مستوى التعابير الشعرية المعاصرة؛ إذ لا يكاد تعبير يخلو  
منها، ولكنها تحصل في مستوى التعابير الجزئية لا على  
مستوى المقامع أو الرؤى؛ ومن أمثلتها:

حجر من الماء اللذيز

حقل من سهر

مرأة من حجر

وردة الخطر

إنها تعابير جمعت بين مقولات لغوية مختلفة  
وحقول دلالية متعددة فارتكبت قلبا في الأعراف اللغوية

يكثر بالضرورات المتعددة وينظر في النص على ما هو عليه ليؤول دواله.

لحسن الحظ، فإن الدال يتحدث أحيانا عن نفسه فيصنف نفسه بـ «الفوضى الجميلة»، أو بـ «الإيماء» أو بـ «الهاوية». وقد ورد فيه ذات مرة:

متامة

مسكونة

بالغامض المضيء .

وهذه الأزواجية هي التي تحكم النص الشعري على مستوى الشكل أيضا، فهو يكون أحيانا منتظما، ويكون أحيانا أخرى مشتتا، ويكون منتظما نارة، ويكون مبدئا نارة أخرى، وقد يكون عبارة عن غشاء، ولكن يمكن استخلاص نظام من ذلك الغشاء.

#### (أ) البياض / السواد:

تتجلى هذه الأزواجية في البياض والسواد وفي التفاوت بين طول الأسطر وقصرها، وبين دقة الحرف وغلظه. وسنركز على جدلية البياض والسواد؛ وجريا على عادتنا فإننا سنضع مفاهيم لضبط هذه الجدلية، والمفاهيم هي السواد الكبير، والسواد الأكبر، والسواد الصغير، والسواد الأصغر، والسواد الأصغر، والسواد الأصغر. ويقابلها البياض الكبير، والبياض الأكبر، والبياض الصغير، والبياض الأصغر، والبياض الأصغر.

نقصد بالسواد الكبير السطر الذي يتجاوز ست كلمات، وأما ما كان فيه خمس فكبير، وأربع فكبير، وثلاث فصغير، واثنان فأصغر، وواحدة فصغير، وإن الأمر يعكس ذلك في البياض، فالسطر الذي فيه كلمة واحدة يهيمن فيه البياض الكبير. والذي فيه اثنان يسيطر فيه البياض الأكبر والذي فيه ثلاث كلمات البياض الكبير والذي فيه أربع كلمات البياض الصغير، والذي فيه خمس كلمات البياض الأصغر، والذي فيه ست كلمات البياض الأصغر؛ يمكن

التمثيل لكل ما سبق بقصيدة «قتيلا»:

على خاصرة الأرض ، أمضى

جميلا

كلأى : فارغتان

قلبي : شاسع للطعنة المفاجئة.

فكل شئ يشبه الشيق المراوغ : لى .

ولى : شجر أطمه الكتابة والفناء .

ثم

أمضى عنه

- على خاصرة الأرض -

قتيلا .

ولعل النديان الذي يمثل جدلية البياض والسواد هو (هكذا قلت للهاوية)؛ إذ تبدأ القصيدة الأولى فيه بكلمة واحدة فكلمة واحدة أخرى، ثم تتوالى الجمل الشعرية بمصل بين بعضها بعض بياض، ثم يعيد الكلمة الثانية المنطلق منها؛

قتلوني

فانقرطت

قطارات تعوى .....

.....

.....

وانقرطت

ثم يأتي بعد هذا جمل قصيرة مكتوبة بخط خليق، وكأنها عبارة عن خلاصة مركزة:

تلك آهـي

ولاظفران

وقصائد هذا النديان مليعة بهذه التقنية، أي البداية بكلمة واحدة ثم تنفرط الجمل الشعرية ثم يأتي التركيز في فضاء ضيق، ثم يطلو انفرط ثم يردف انكماش وتركيز. وهكذا في تناوب مستمر.

الاعتبار الصريح الشائع للتوازي؛ أي تدابه البنيات واختلاف في المعاني، ولكن علينا أن لا نتخذه بالظاهر، وأن نبحت عن النظام والانتظام في الفوضى والعشوائية، وتجلياتها في التوازي وفي اللاويزي. وللجمع بينهما علينا أن نأخذ مفهوم التوازي بالاعتبار المتقدم، وإنما علينا أن نقترح مفاهيم مستدرجة؛ وهذه المفاهيم هي التوازي الظاهر، والتوازي الخفي.

#### ١ - التوازي الظاهر:

نقصد به التوازي الذي نراه بأعيننا في فضاء الصفحة، ونستحده بأنه ما تكافأت بنيته ومعناه تكافؤا كلياً أو جزئياً. إن هذا التحديد يحتم التبرير والترتيب.

##### (أ) التوازي المطابق:

وهو ما «تطابقت» بنيته ومعناه من جهة النظر البصري، وأما من جهة النظر الفكرى والواقى، فإن التطابق عبر المثال وهزيم الوجود؛ ومن أمثله:

- على خاصرة الأرض

- على خاصرة الأرض

.....

- أمشها

- أمشها

- قطرة

- فقطرة

.....

- أنتظر

- فانتظر

##### (ب) التوازي المعاكس:

وهو ما تماثلت بنيته واختلف بعض معناه؛ مثل:

- تحط فوق شعري

وقد قلنا: إن القصائد كانت تكشف عن مضمونها وشكلها، وقد قلنا أمثلة، وما نحن الآن نأى بمثال آخر؛ نقول قصيدة «مسافة».

##### مسافة شائعة:

دم، وصعيد، كسرة حامضة من سماء

جنية تعدو على ماء، وأسراب السوسوس

تكسر النسيان، في اللامضى ستشجع الليالى

.....

.....

##### دخان جرى:

هكلنا وظف الشاعر دال البياض والأسود، ودال الطول والقصر، ودال الدقة والغلط. كما أنه وظف التفتت والانتظام على مستوى الجمل ومستوى المفردات ومستوى الأصوات؛ وأظلم قصائد الشاعر محكومة بهذه الثنائية، فقد تناوبت هذه المظاهر في (وردة الفوضى الجميلة)، وجاءت بعد القصائد والمقطوعات في (إنها تومي لي) شلوات «مررة الظل.. مررة.. لي»، وتلت القصائد المتراكمة في (هكلنا قلت للهاوية) أسطر نحيفة أو غليظة، وجاء على أثر تبعثر الأصوات تجميعها، كما هو الشأن في المائتين التاليين؛

مثال أول:

ولا لى طلال أطويه في طيات طاعنى الوطنية.

مثال ثان:

وأرمى لكم قاذية طرية سهلة الهضم وأسل سينة سما وسيفاً وسوطاً وسهما لأسومكم سويى وسيفائى أرسوس لكم وأسوسكم بسخطى فتسلمون لى سنة من سهام أو نعام.

##### (ب) التوازي اللاويزي:

قد يكون من الشريب الحديث عن التوازي في النصوص الشعرية المعاصرة التي تظهر مشقة مبعثرة أو متراكمة بعضها فوق بعض، وخصوصاً إذا ما أخذنا في

- تحط فوق قلبي

- تأوى إلى جسدى طيور البحر،  
والصبايا.

و- التوازى المتضاهى

وهو ما اختلفت بنيتة ومعناه، وهو عزيز ونادر إذا  
التمس ضمن القصيدة الواحدة، أو النص الواحد؛ ولعنى به  
ما كانت فيه درجة ضئيلة من التكافؤ؛ مثل:

- كلها فى كلئى اليمنى

- وسماه تملر الأرق النحيل

- صلفصافها يموء فى جسدى

- صلفصافها يفوص فى صدرى

- ولى - فى كل آن - جلوة

- ولى - فى كل آن - صبوة

(ج) التوازى المشابه:

وهو ما اختلفت بعض بنيتة وبعض معناه؛ مثل:

- كتت اللهو يرماد الوقت، وقتا.

- وألهو فى سماء من هشيم

فكيف شبت بين كفتينا

نخيل من هويل

تلك هى درجات التوازى الظواهر؛ وهى التوازى  
المتطابق، والتوازى المتماثل، والتوازى المشابه، والتوازى  
المتشابه، والتوازى للمشاكل، والتوازى المتضاهى. وهذا  
التدرج يؤكد جدلية النظام والفوضى، والانتظام والتشتت فى  
الخطاب الشعرى. فما يضمن النظام والانتظام هو وجود  
درجة ما من التكافؤ، وغير وجود تكافؤ حق يوحى بنى من  
الفوضى؛ إلا أن التكافؤ قد يبرز إذا التجأنا إلى التقديم أو  
التأخير، أو التقدير، وحيث لا تراعى الخطية، أو تزال  
اللاخطية. ولنضرب له ثلاثة أمثلة:

١ - صرخة تحط - فى الصباح - فوق شبكى

(صرخة) تحط (- فى الصباح -)

فوق شعرى

(صرخة) تحط (- فى الصباح -) فى

قلبي

أمشها

أمشها

أقول

٢ - قطرة من الصنعت تلمس بين نافلتين

على غاوية

- تأوى إلى جسدى طيور البحر...

- تبتوى البحار من دمي

(هـ) التوازى المشاكل :

وهو ما اختلفت بنيتة واتفق فى بعض معناه؛ وهو كثير  
جدا، إذ يمكن التعبير عن معنى واحد بأشكال مختلفة؛  
ومثاله:

- خنجر يرف - فى الهواء - رقتين.

- يهوى على سهوى.

- ٥ - جراح تنكس على مساء بارد  
٦ - ولم أكن وحدي  
٧ - فظلي كان يتبعني كشيطان رجيم  
٨ - ثم  
٩ - يسبقني إلى الحانة ،  
١٠ - يحتمس دوني ،  
١١ - ويتركني إلى وقت الحساب

	المنفذ	المعاني	الآلة	المصدر	الهدف	الزمكان	نوع التوازي
١	الرياح	الذخائر	الرياح	الرياح	بقايا الذخائر	الليل	توازي مطلق
٢	وحدي						محدّد
٣		الرياح	السبحان			في الليل	محدّد
٤	وحدي						محدّد
٥		رياح	على سماء			على سماء	محدّد
٦	وحدي						محدّد
٧	على شيفان رجيم	الذخائر					محدّد
٨							مراسل
٩	الليل	الذخائر				المساء	محدّد
١٠	الليل	الذخائر				(المساء)	محدّد
١١	الليل	الذخائر				وقت الحساب	محدّد

يوضح من هذا المثال:

... أنه يمكن إدماج بعض الحالات في بعضها البعض،  
وبما لذلك، فإن الحالات الأساسية هي المنفذ والمعاني

- وهادية من اختلاف الوقت تفصل بين  
سمايين على جثة عارية  
وجثة من اشتعال الوقت تفصل بين  
منتشرين على مقبرة خالية  
يلتقيان  
لا يلتقيان  
٣ - وهذا مثال أزيلت خطيته بإعادة كتابته:  
قطارات تموي  
قبائل مدججة  
جرة مقلوبة

.....

## ٢ - التوازي الخفي:

إلا أن رؤية العين غير كافية لإثبات توازي تحليل  
الخطاب الشعري، ولذلك لابد من إعمال عين الفكر أيضاً،  
وإعمال هذه العين يحتم تجاوز ما هو ظاهر إلى ما هو خفي،  
وما هو سطحي إلى ما هو عميق حتى يمكن إثبات النظام  
والانتظام الكامن وراء بنية الشعر المعاصر المعقدة. ولاكتشاف  
الخطب الناطم العميق، فإننا نقترح بنية مجردة تتكون من ستة  
مكونات: وعناصر البنية هي: المنفذ، والمعاني، والآلة،  
والمصدر، والهدف، والزمكان. وبحسب الدرجة التي تتحقق  
بها البنية يمتنع لها اسم: وهكذا، إذا استحوذت بنية ما على  
العناصر الستة فهي توازي خفي متطابق ولا فهي توازي خفي  
متماثل، أو توازي خفي متشابه، أو توازي خفي متشاك، أو توازي  
خفي متشاكل، أو توازي خفي متضاد.

ولنوضح هذا بمثال قصيدة «دوني» من ديوان (إنها  
تومى لي): نقول القصيدة:

- ١ - رياح تنكس الشوارع من بقايا العابدين  
٢ - لم أكن وحدي  
٣ - نباح حارق في الليل يحتمى بالسياسين  
٤ - لم أكن وحدي

والزمكان، ولكن عدت الحالات حتى يمكن وصف مجمل الواقع اللغوي.

- أن أغلب درجات التوازى موجودة في هذه القصيدة، وأن أى سطر لم يخل من حالة معينة مما يؤكد العلاقة بين الأسطر على المستوى العميق، وهذه العلاقة هى النظام الذى وراء الفوضى والانقطاعات والتشتتات.

- أن «حالة» بنية تقوم بالصلة بين الأسطر والحالات، وتبعا لوظيفتها منحت اسم «تواصل».

### ٣ - تكامل مفهوم التوازى:

قد يلاحظ القارئ وجود تطابق بين مفاهيم التوازى الظاهر ومفاهيم التوازى الخفى، ولكن هذا التطابق ليس من كل الجهات، فلو كان من كل الجهات لكان التقسيم باطلا، ولكنه تطابق من بعض الجهات دون غيرها، إذ هناك اختلاف فى الوظيفة المستندة إلى مفاهيم التوازى الظاهر عن الوظيفة المستندة إلى مفاهيم التوازى الخفى. ذلك أن المفاهيم الأولى ترصد ما ظهر من توازى باعتماد على حاسة البصر والسمع والنفاد، إلا أن هذه الحواس والملاكات قد لا تخطئ بتصنيف كل الظواهر التعبيرية فتتقن متيقنات. وأما المفاهيم الثانية المستندة إلى عين الفكر فتذهب إلى ما هو أعمق وإلى ما هو أكثر تجرندا فتدبر أمر المتيقنات، إلا أن الحالات القليلة تنقلب عليها اللغة الطبيعية المنتسبة والاحتملة فتتدخل مما يصعب ترجيح إحداها على الأخرى. ومع كل ذلك، فإن مفاهيم التوازى الظاهر ومفاهيم التوازى الخفى ليست إلا وجهين لعملة واحدة: هذه العملة هى إثبات النظام والانظام واستغلالهما من الانظام والفوضى.

### ٤ - الدلال المرجعى:

#### (أ) قصيدة الدلال:

إذن، هناك نظام وانظام وراء ما يظهر أنه نظام وفوضى على مستوى الدال، كما يبين ذلك مفهوم: التوازى/

اللاتوازى؛ وأن هناك نظاما وانظاما وراء ما يظهر أنه لا نظام وفوضى على مستوى الدليل، كما أوضح ذلك مفهوم: التماثل الخفى/ التعلق اللاخطى، كما أن هناك نظاما وانظاما على مستوى الدلائل كما بين ذلك مفهوم: الدرجات المنطقية/ الدرجات المنوثة. وهذا النظام والانظام يعنinan وجود تدال منوى وهو أمر لا شك فيه، ولذلك علينا أن نجاززه إلى البحث عن التدال المرجعى.

إن الكشف عن تدال مرجعى يحتم علينا افتراض قصيدة الخطاب الشعرى؛ أى أن علاقته بمرجمته علاقة ضرورية وطبيعية وليست احتياطية؛ ومع ذلك، فإننا سندقق - فى هذه العلاقة - بوضع مفاهيم متفرجة؛ وهذه المفاهيم هى الأيقون المتطابق، والأيقون المتماثل، والأيقون المتشابه، والتماثل، والتماثل والتواؤ.

#### (ب) أيقونية الدلال:

#### ١ - الأيقون «المتطابق»:

تكون العلاقة فى الأيقون المتطابق مؤسسة على تطابق البينتين، بضمهما مع بعض؛ أى أن عناصر النص متطابقة مع عناصر البنيات المرجعية. وقد وضحا قبل أن هناك بنيات فلالا: بنية متسامية على البشر، وبنية إنسانية تتجلى فى الحياة وفى المصاات وفى اللغة وفى القلدين وفى الملكية، وفى باقى الحاجات الأخرى من أولية وثانوية، وبنية طبيعية تتجلى فى الحيوانات وفى النبات وفى المالمعات وفى الجمادات. وتطريقا لذلك الوضع، فإن القصائد لن تأتى إلا متطابقة مع هذه البنيات، أو فتنقل: إنها تحاكبها محاكاة تامة؛ ومن ثمة تأتى البنيات اللانطوية منعكسة فى البنيات اللغوية؛ إذ هذه مرآتها، كما أن تلك مرآة هذه؛ أى إنه انعكاس متبادل.

#### ٢ - الأيقون المتماثل:

إلا أن هذا التطابق ليس خاصا بالنص الشعرى، وإنما هو يتمكس فى كل نص؛ وأى نص لا يستطيع التعبير - بإحاطة - عن كل تلك البنيات، وإنما يمرر عن كثير منها أو



### (ج) التمثيل بالنبات:

وهو أنواع عديدة؛ مثل الصفصاف الذي يموء، وحقول الأرجوان، وأشجار النحيب والتوت المنكر، وغابة السيسبان.. وأغلب ما مثل به هو نباتات وأشجار ضارة غير نافعة ليس فيها من ثمار إلا ثمار الوهم والأغواك المؤذية.

### (د) تفاعل العناصر:

يعبر القارئ في قصيدة واحدة على عنصر المرأة، وعنصر الحيوان، وعنصر النبات، وعنصر الماء؛ وكثير من القصائد تمثل هذا التفاعل الظاهر؛ ولعل أظهرها قصيدة «برهة». ففيها تفاعل الماء والمرأة والحيوان والنبات:

لم يكن نهر

كانت امرأة تفتش في رمادي

.....

بحار من نواح

مقارره يمتد في دمي

وردة من براح

### (هـ) طوطمية المجتمع:

في هذا الكون الذي امتزجت فيه البنيات وتجاذبت فيما بينها وأثر بعضها في بعض يمكن القيام بموازاة وتطابقات بين البنيات الثلاث، إلا أن ما لهد التنبيه إليه هو إمكان الموازنة بين مجتمع الإنسان والمملكة الحيوانية، والمملكة النباتية؛ وهكذا فإن المجتمع غابة، واللدن مراع:

يارا غابة من الضحك

.....

للشيدان الليلية

.....

ذاكرة أمهيا للكلاب السمرانة.

.....

عن بعضها. وإذا كان النص الشعري ذا طوية خاصة، فإن له أدوات التعبير المميزة. ولذلك سنطلق على تمثيلات النص الشعري «الأيقون التمثالي». ومن طرق التمثيل التي يعبر بها النص الشعري الأحلام وأحلام اليقظة والكوابيس والهولوسات، أو يمكن أن يقال إن هناك تجليات لهذه الآليات النفسية في القصائد الشعرية المعاصرة؛ وهي آليات ناتجة عن المحيط الثقافي والاجتماعي والسياسي. في إطار هذه الآليات يمكن أن نقرأ قصائد: (إنها تؤمى لي)، (وهكذا قلت للهاربة) وغيرها؛ ففي هذه القصائد تمثيل بالجنس، وبالحيوان، وبالماء، وبأفعال الإنسان، وبالزمان والمكان.

### (أ) التمثيل بالجنس:

ما دنا افترضنا أن أية قصيدة تحتوي على عنصر الجنس فإن الإنسان بأفئته لهذه الموضوعية يصير تحصيل حاصل؛ ومع ذلك، فإننا ملزمون بالتمثيل حتى يتجلى ما خفى من أمور. وهكذا، فإن قصيدة «برهة» تتحدث عن المرأة الشمالية ذات الورد الثلجي التي هم بها الشاعر الذي لم يزل أرب منها، وقصيدة «مرادوة» تعبير مباشر عن الجنس بما يقتضيه من مرادوة ونعاس ورغبة.

إلا أن هذا التمثيل بالجنس هو أيقون على الفحولة المنهزمة أو على الرجولة ذات البعد الشبقي، وعلى الإحباط والفشل اللبغ؛ وتعبير آخر إنه أيقون لا على واقع حقيقي، ولكنه أيقون على الأوهام، إذ لما هم لم تتحقق المباشرة بل استحالات المرأة من «قطرة» إلى «حجرة»، وتحول الشاعر من جلوة الاشتها والرغبة إلى «حجر انطفاء».

### (ب) التمثيل بالحيوان:

وبأنى التمثيل بالحيوان لتتيمم هذه الصورة - صورة الأوهام والمتاهات، والحيوانات تنتمي إلى أنواع عديدة؛ منها الثيران، والطير، والمصافير، والصقور، والعوول، والذبة، والكلاب، والأسود. وهو يعبر بها عن افتقاد العقل والعقلانية وهيمنة الخرافة والاستيحاش والإنقار والإغلام والتهيه. وقبلما كان لبعضها دلالة إيجابية.

#### ٤ - التعالق :

تقصد به الكتانية والجهاز المرسل ولما لهما من معان وعلاقتى كالتزامية والمزومية والجزئية والكلية والحالية والحلية. والتعلق ليس مبنيا على المشابهة، وإنما هو ناتج عن ارتباط شئ بشئ، وإيهاء شئ بشئ. ولما يتحقق به التعالق العنوانين بصفة عامة. وهكذا، فإن العنوانين التالية تعالقات: (وردة الفوضى الجميلة)، (إنها تومى لى)، (وهكذا قلت للهاوية). هناك فوضى، وهى فوضى المجتمع، وهناك إيهاء إلى الهلاك والاحتضار والمجز، وهناك أسباب مودية إلى الواقعة وإلى الهاوية.

بالإضافة إلى المؤشرات العنوانية، فإن هناك مؤشرات أخرى تتجلى فى بعض الكلمات المعجمة المحورية والمعروف الغليظة، وطول الأسطر وقصرها؛ فالكلمات مثل الانفراط والهباء والولمة والحد... والتشديد وطبيعة الكتابة مثل:

قتلونى

.....  
- أنا سيد الهباء

.....  
هل أن أتى الآن ؟

#### ٥ - التعاليد :

إلا أن هناك مؤشرات لا تعود إلى القران اللغوية، ولكنها ترجع أساسا إلى تعاليد تم بين مجموعة من الناس لإستناد منلول ودلالة للول ماء، مثل تعاليد مجموعة من الناس على أن يرمزوا للعدل بالميزان، وبالصلب للدينانة المسيحية، وبالهلل للدينانة الإسلامية... وتعاليدهم على إصدار أحكام على بعض الحيوانات والوظائف والمهن والمظاهر الثقافية. وهكذا حينما تذكر الثوران والوعول والكلاب والديبة، والفقور والأسود والمصافير، والقراصنة والبرابرة والانكشابة وأصحاب التهاشين والأوسمة، فإنها كلها ترمز إلى معنى خاص حسب ما تم من تعاليد بين المستعملين.

وخلفى قطعان نبيحة ترتل أورداهما الشجيرة.

خلفى أشجار أفول تتمر النعاس والبكاء

#### ٣ - الأيقون المشابه :

هو أيقون يشبه بالأحلام للزعجة، وبالرؤى الكابوسية وبالهلوسات، إنه أيقون يتجلى فيه انقسام الشخصية التى تعيش فى عالمين: العوالم الواقعية بكل إحباطاتها ونكساتها وخساراتها، والعوالم الممكنة التى هى امتداد للعوالم الواقعية. الأمثلة كثيرة:

حينما استيقظت كان منتصف الليل

.....  
أيها النوم الجبان

لما جعلتنى ضحية للصوم والفتنة

.....  
وغيمة من الحلم الطفيل

.....  
وكتت نوما فوق ماء ،

كتت ماء نائما على خريف

وقد جاء شكل القصائد شبيها بهذا الوضع الوجودى المضطرب؛ إذ كل قصيدة تشابه وضعا أو حالة أو موقفا مع درجات من التشابه. فقصيد (إنها تومى لى) ليست مشابعتها إلا إيهاء. فقد استغفلت الفضاء ولكنه استغلال لا يشير الاتيهاء كثيرا إلا فى قصائد مثل «تومى» و«باراه» و«مسافة»، وفى الشلرات. ولكنها نجد مشابهة ظاهرة فى قصائد «هكذا قلت للهاوية»، إذ شكلها يدل على الانفراط والتبديد والانحلال، وانقلاب القيم، ثم تحول الانفراط إلى انتظام، والتبديد إلى تجميع، والانحلال إلى انعقاد، والانقلاب إلى استقامة. وما بين الحالات توالى للجمال مفصول بياض. فالنقاط للأرناس فاستغفان فاقطاع فتكتيف فى حروف غليظة. إنها مظاهر شكلية تشبيهية للحالة المرضية للحالة السوية ولما بين الحالات من أطوار.

علم المستقبل ليس ملكاً له فلن ينال إلا الفجيزة والتشتت  
والتبخر:

لك اختيار المكان أما الزمان فلي

.....

لي المكان والزمان ليس لي

.....

هناك ماضٍ موقوف ومستقبل مأمول، ولكنه غير مأمون،  
وفصول يهيم فيها الخريف، ونهار خامل، وليل نشيط  
بأحلام اليقظة والكوابيس للرجعة؛

أنشع الزمن

يأوى إلى جسدي ويثني عشه باتساعي،

قشة فقشة من الفصول البائدة .

لهم جسدي - لي النهار - سدير،

وليلي - لهم - يقظة حاقدة

أزمنة تتقاتل .

.....

#### ٦ - التواطؤ:

قد يستند بعض الناس إلى مفهوم التواطؤ فيطمئن في  
كل ما قدمناه من مفاهيم متعلقة بالتدلال المرجعي، بدعوى  
أن اللغة احتياطية وليست قصيدة، وبدعوى أن الشعر المعاصر  
هو ضد الهاككة. يصبح هذا الطعن لو نظر إلى اللغة باعتبارها  
مفردات منزلة غير مركبة، ولكنها بمجرد ما تتركب تصير  
ذات دلالة قصصية وطبوعية، كما أنه يصبح لو لم للرج  
الهاككة.

لقد درجنا الهاككة فاجتدنا بأقوالها درجة وهو الأقنوع  
«المتطابق» وانتبهنا بأقوالها درجة في الهاككة، وهو التواطؤ.  
فالتواطؤ، إذن فيه درجة ما من الأقنوعية. وتستند إلى مسلمة  
هي أن أي نص شعري مهما كانت تجريده ولا عقلانيته  
وتشظيانه، له درجة من الإحالة على «الواقع» والوقائع، ومن  
لغة تشبه بها بعض التشبيه. ولعل من نفي الهاككة عن الشعر  
للمعاصر إنما كان يقصد محاكاة «الواقع» والوقائع والمعاني

يبد أن التعاقد ليس على درجة واحدة، فقد يكون  
عاماً، وقد يكون خاصاً، وقد يكون ما بينهما. فإذا ما استطاع  
الناس أن يتركوا العلاقة بين الإنسان والحيوان بسهولة  
لاستمرار البقيا الطوطمية فيهم فإن قليلاً منهم هو الذي  
يعلم مرجعية استعمال الزمان بما فيه من فصول وأوقات، وما  
وقع به من تشبيهات، كما أن أقل القليل هو الذي يفهم  
تعبير «سهم الزمان».

وقد استعمل الشاعر التعاقد العامي المبطل والتعاقد  
الخاص؛ وقد أشرنا قبل إلى بعض التعاقدات العامة والمبتذلة،  
وأما الآن فسنمثل لبعض التعاقدات الخاصة:

كنت في الصباح حجراً،

أو شجرة

أمشى

.....

وفي المساء

أقتنى نهايتي المنتظرة،

.....

إلا أن ما يثير الانتباه هو اتجاه سهم الزمان. فقد تقرر  
لدى الأنثروبولوجيين وعلماء الاجتماع وعلماء الفيزياء على  
الخصوص أن اتجاه سهم الزمان تقدمي، ولكن الشاعر يوجهه  
نحو الوراء؛ أي إلى الزمان الماضي؛ يقول:

سنتلقى في الامس

حين يتلجر للفضاء

إلى عزاء

إنها رؤيا تضاد بعض علماء الفيزياء الذين يعتقدون أن  
سهم الزمان متجه نحو المستقبل، في تطور فوضوي ينتج عنه  
«الموت الحراري»، ولكن رؤيا الشاعر أيضاً سائرة إلى انفجار  
في الفضاء وإلى الموت المادي والمعنوي، ولذلك فهو يريد أن  
يتخلى عن هذا الماضي ويتجه نحو المستقبل بهمة ذاكرته  
للكلاب السعرة ويحتميه سيده النسيان أن يتركه، إلا أن  
المستقبل نفسه ليس ملكاً له وإنما غيره هو الذي يملكه، وما

وقد سعينا من خلال هذا التدرج إلى مجاوزة البنيات الثنائية باقتراح تقسيم سلسلي، وهو تقسيم مستقي من السيميائيات أساسه الثنائية البنيوية والتقابل المنطقي. وقد أبعنا الروح المنطقية وثبتنا استرناجية علم النفس المعرفي ونظرة العماء؛ إذ كل منهما يتحدث عن الانتماء الترابي وعن تحليل الهدف الكبير إلى أهداف صغرى، وعن الدوامات والحزونات.

التعارف عليها والمتداولة بين كثير من الناس ولا يقصد أن الشعر الماصر لا يخلق محاكاة جديدة ناتجة عن توافل مجموعة من الناس؛ فلو قلتم هذه الدعوى لكائنات منقوضة من أساسها. فقد بينا أن الشعر الماصر هو شعر حكائي بامتياز، ولكنها حكاية صاغرة من مؤسسات وقيم وأعراف... وحكاية ممززة لقيم جديدة.

ثالثاً: - نصاهايات:

#### ١ - ما بعد الفاتية:

في ضوء هذه المفاهيم عالجتنا العلاقة بين الأدلة باقتراح مفهومي: الخطية/ اللاخطية، ومعنى الأدلة بمفاهيم: النص الواضح/ النص المعى، والاستلزام/ الاستنباط. وقارنا الدلالة بمفاهيم: ما فوق التناقض/ شبه التضاد، والاحتقار/ الدعابة. وشخصنا خصائص الدال بـ: السواد/ البياض، والتوازي الظاهر/ التوازي الخفى. كما اقترحنا تدرجاً للتدلال المرجعي. والخطاطة التالية توضيح لما سبق:

لدراسة هذه الحكاية وضعنا مخططاً صيغت خرطته من بعض المفاهيم السيميائية والدلالية وعلم النفس المعرفي ونظرة العماء مع تعديلات وتحويرات. ولهاذا وضعنا مفهوم الدليل فجزأناه إلى حال وملول وتدلال معنوي وتدلال تدلالي ومرجعي، وكل مفهوم احتوى على درجات؛ إلا أن توسيع مفهوم الدليل وتدرجه ليس إلا خطوة لتوسيع المفاهيم الأخرى وتدرجها.

٦ -	العلاقة بين الأدلة		معنى الأدلة		الدلالة		الدال		التدلال
٥ -	التطابق	التطابق	النس الفرجح	الاستلزام	ما فوق التناقض	الاحتقار	السواد الكبير	البياض الصغير	التطابق
٤ -	التفاعل	التماثل	النس بين	التصاعد	التناقض	الاستعمار	السواد الأكبر	البياض الأصغر	التماثل
٣ -	التداخل	التشابه	النس الظاهر	الاكتشاف	التدليالي الخفى	الاستهزاء	السواد الكبير	البياض الصغير	التشابه
٢ -	التحاذى	التحاذى	النس لخصم	التنازل	التضاد	السخرية	السواد الصغير	البياض الكبير	التحاذى
١ -	التبعاد	التشاكه	النس للممكن	التقييس	التدليالي لحد	الهزل	السواد الأصغر	البياض الأكبر	التشاكه
	التقاصى	التضامى	النس للمسى	الاستنباط	شبه التضاد	الدعابة	السواد الصغير	البياض الكبير	التضامى
									التواطؤ

#### ٢ - ما بعد الفوضى:

يظهر من خلال هذه الخطاطة أن هناك نظاماً وانتظاماً وراء الفوضى والعماء. وأن الباحث ملزم بأن يذهب إلى ما هو أبعد من الظاهر ليستخرج القوانين العامة الشمولية التى

واضح أن ما يجمع بين مكونات هذه الخطاطة العامة هو تكوينها من ست درجات تتنازل أو تتصاعد تدرجياً، وأما ما يجمع بين الخطاطات الفرعية فهو التضامى أو التبادل، أو التطابق، فالتضامى فى خطاطات: العلاقة بين الأدلة ومعنى الأدلة والدلالة، ويجمع الدال بين التبادل والتطابق.

مضروبا لما يمكن أن تعالج به ظواهر أخرى. لذلك، فإن ما اقترح ليس إلا من قبيل الاستراتيجية الخاصة بحل المشاكل؛ والنص الشعري ليس إلا مشكلا من بين المشاكل.

تحكم ظواهر الكون. فالظواهر بينها علاقات مهما كانت مختلفة الأجناس والأنواع والأصناف. وإن استخلاص النص الشعري وانتظامه من الفوضى والعماء ليس إلا مغلا

## مراجع :

٤ - ساسي أنعم، ما بعد الفلسفة. الكابوس، العفلى، الشيطان الأعظم، بيروت، دار كتابات، ١٩٩٦ .

٥ - ولدت سلام؛

- ورثة الفوضى الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ .

- إلهام لومي لي، القاهرة: وزارة الثقافة المصرية.

- مكيلا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ .

١ - نظري، Michael Riffaterre, Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983, pp. 11 - 32.

٢ - نظري، William Frawley, Text and Epistemology, Ablex Pub- lishing Corporation, 1987, p. 55.

٣ - نظري، James Gleick, La Théorie du chaos, vers une nouvelle science, Paris, Albin Michel, 1989.

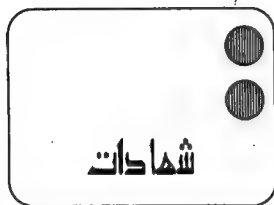
## في العدد القادم من «فصول»

• •

### دراسات وشهادات مترجمة عن أدونيس:

روجيه مونييه - آلان بوسكيه، جاك لاكارير - كلود استيبان - باتريك هوتشنسن - هنري ميشونيك - جان إيف ماسون - سيرج سوفرو - مكسيم رودنسون - صلاح ستيتيه - إيل عدنان - دينيس لي.









# الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب

محمود أمين العالم\*

في عنوان أغلب المداخلات في مؤتمرتنا هذا، بل في المداخلات جميعاً، كان مصطلح «التجريب» هو المصطلح السائد. بل الوحيد تقريباً في معالجة الإبداع الشعري، اللهم إلا مناخلة واحدة هي مناخلة الدكتور «محمد عبد المطلب»، التي تناولت مصطلحاً آخر هو مصطلح «التجربة» الذي تم تجاهله تماماً في أغلب المداخلات الأخرى.

وما أعتقد أن في الأمر مصادفة، أو أن مصطلح «التجريب» كان يتضمن مصطلح التجربة. بل أرى أن سيادة مصطلح التجريب كان تعبيراً عن سيادة رؤية منهجية محددة.

حقاً، إن المصطلحين يتسبان إلى جيلٍ اشتقاقي واحد، ولكن لكل مصطلح منهما دلالة خاصة متميزة. ولعلنا بتحديد هذا التمايز نتبين دلالة مصطلح التجريب في معالجة الإبداع الشعري في إطار مفهوم الحدالة عند بعض النقاد الحاليين.

اتخذ الدكتور محمد عبد المطلب في مناخلته مفهوم التجربة الذي شاع في الواقع الإبداعي العربي في الخمسينيات، والذي يتشكل كما يقول من ثلاثة خطوط. يعود أولها إلى الواقع الخارجي، بوصفه المثير للتكوين النفسي الداخلي، ثم التكوين النفسي الذي هو ثمرة هذا الأثر الخارجي، ثم الخط الثالث المتمثل في

\* ناقد ومفكر مصري.

ارتداد الخطين إلى الخارج في تشكيل صياغي، بمعنى انتماء التجربة إلى الخارج كما يقول. والدكتور محمد عبد المطلب يتجاوز هذا المفهوم للتجربة، ويمدّه غير صالح لمعالجة الإبداع الشعري في منجزاته الإبداعية الأخيرة، وهو يكاد يقصر هذا المفهوم الثلاثي المخطوط على مفهوم الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية. ولهذا، يجتهد في تقديم مفاهيم أخرى غير مفهوم التجربة الذي شخّلت عنه - كما يقول الدكتور عبد المطلب - الشعرية الجديدة هي مفاهيم الموقف والأحوال والمقامات ثم اللحظة. على أن هذه المفاهيم هي في تقديرى أبعاد مختلفة لمفهوم التجربة نفسها، تعمقه وتفصله دون أن تلبّيه، خاصة لو فهمنا التجربة لا باعتبارها مجرد انتقال من الواقع الخارجى، إلى التكوين النفسى الداخلى لم إلى التشكيل الصياغى الخارجى. فليس هناك خارج محض، ولا داخل محض، في أية تجربة حيّة، خاصة تجربة الإبداع الشعري. وإنما التجربة خبرة حيّة، يتداخل ويتفاعل فيها الخارج، بالمعنى الثقافى والموضوعى الشامل، مع الداخلى بمعنى الخبرات السابقة والموولات والثقافات والقيم والمعتقدات الدينية والإيديولوجية والأخيلة والذكريات لتدخلا وتفاعلا وجدانيا باطنيا متوترا، هو أقرب إلى المعايضة الحميمة والمعاملة الفلقة المتهمة، يكون تشكيلا عن التجربة الباطنية وليس تشكيلا لها.

ويوزع العنصر الذاتى الأساسى في التجربة الوجدانية الحية من حيث هي مصدر للإبداع، فهى في تحقيقها الجمالى والدلائى، جزء من النسيج والسياق الثقافى العام السائد، وإن تكن متعزلة عليه، ومجاورة له.

ولهذا، فالقول بالتجربة الباطنية أو الوجدانية لا يحصر الإبداع الشعري أو يقصره على المذهب الكلاسيكى أو الرومانتيكى أو الواقعى، بل لعله أن يكون جوهر كل إبداع، إن كان إبداعا حقا.

ومن هنا، فإنه لا سبيل - في تقديرى - إلى استبعاد مفهوم التجربة من المنجزات الإبداعية الجديدة، مهما تنوعت وتعددت تجليات هذه التجربة.

فإذا انتقلنا إلى مصطلح التجريب الذى يقتصر عليه العديد من النقاد الحديثين في مطالعتهم للحركة الإبداعية الشعرية الجديدة، لوجدنا أنه يكاد أن يكون عملية أدائية إجرائية خارجية - معرفية بالطبع - لا تصدر عن تجربة المعاناة والخبرة الوجدانية الباطنية. بل يكاد يفلب عليها طابع الاصطناع والقصد والغائية، أو طابع الانتقائية أو التلقائية المحضة، بل المصادقة المأبرة في بعض الأحيان.

حقا، إن كل تجربة - بالمعنى الذى ذكرناه - لا تخلو من تجريب. فالفعل الإبداعى لا يولد كما تولد «أثينا» من رأس «زيرس» شاكبة السلاح، مكتملة العناصر كما تذهب الأسطورة اليونانية، وإنما تخضع التجربة نفسها لمعاملات إجرائية من التنقيح والتعديل والطف والإلغاء والإضافة والتغيير في رحلة تخارجها وتحقيقها، ولكنه تجريب يتم في إطار هذا الفيض الصادر من التجربة المتوترة الباطنية نفسها، بل هناك أحيانا تجريب وجودى لا يتعلق بالمنتج الإبداعى بل يتعلق بالمنتج أو للمدع نفسه؛ أى بالإعداد النفسى لعملية إنتاجه وإبداعه. فأحيانا يصطنع بعض الشعراء والفنانين عامة تجارب باطنية اصطناعا كمنطلق للمغامرة اكتشافية لرؤى ومشاعر غير عادية. لعلنا نعرف ما كان يتمتع به رامبو من اصطناع تجارب باطنية من ممارسات جسدية وسلوكية ومزاجية حادة، تطلعا إلى اصطبات أو ابتياق رؤى مطلقة متوالية وراء خبرته العادية الثقافية؛ وما أكثر ما يمكن أن يقال عن ذلك في حياة بعض الأدباء والفنانين في ثقافتنا العربية.

وعندما نتحدث عن التجريب كما تتبناه الشعرية الحديثة، فإننا لا نقصد هذا التجريب التنقيحى أو الوجودى المصطنع، المرتبط بتجربة باطنية؛ وإنما المقصود التجريب الذى هو نقطة البدء في رحلة الإبداع

نفسه، أى يكون التجريب عملية إجرائية أدائية غير مشروطة بشكل مباشر بالتجربة الباطنية بالمعنى الذى ذكرناه. وإن كان من المستحيل بالطبع إغفال أثر الباطن فى أى تجريب. ولكن المسألة تتعلق بالمصدر الأول والأساسى لفعل الإبداع. فهو فى التجريب الحدائى فعل غائى إجرائى يستهدف التعامل الحر مع مفردات اللغة وإنتاج أبنية إبداعية مغايرة أو ضئيلة للأبنية السائدة الدالة المستقرة، والقطيعة معها.

أخشى أن أكون متجاوزاً الحد، عندما أقول إن هذا المفهوم للتجريب فى شعرية الحدائى، يكاد يكون أقرب إلى ما يسمى فى تراثنا الشعرى القديم بالصنعة بمستوى أو بآخر. وأذكر هنا بيت المتنبى المشهور «أنام ملء جفونى عن شواردها.. ويسهر الخلق جرأها ويختصم» على أنى ما أعتقد أن المتنبى نفسه كان ينأم ملء جفونه، بل كان يقوم بالتجريب كذلك تصويماً وتجريداً لتجربته الإبداعية وليس اصطناعاً لها.

أردت بهذا أن أميز بين التجربة، بوصفها مصدراً للإبداع بالمعنى الذى حددته من قبل، والتجريب بالمعنى الذى يدور الحديث حوله فى شعر الحدائى، بل تتم ممارسته كذلك.

وفى تقديرى أن وراء هذا التجريب الحدائى منهجية أجنبية تغلب الدال على المدلول، فى تحليل الإبداع الشعرى، وتجعل الأولية له، بل تقول أحياناً على لسان بعض النقاد بأحاديته المطلقة. ويتبعهم فى هذا الشعراء الحدائيون. فالشغل فى الدال للغوى، أو بتعبير آخر فى التشكيل الخارجى أساساً، هو منطلق الإبداع الحدائى أو ما يندع بالحدائى، تجنباً للمعاني الكلية والمضامين والإيديولوجيات، والإسقاطات الذاتية. وبهذا تفقد المفردات اللغوية معانيها وما وراءها من عبرات ثقافية وتاريخية، وتصبح مجرد عناصر فى بنية متعددة الإمكانات التشكيلية وربما خالية تماماً من المعنى بل حريصة على اللامعنى أحياناً عند البعض. إن المقبول بل المنشود بالطبع هو أن يتحقق للمفردة اللغوية المتصرفة على معجمها تجدد دلالى ومعنوى وجمالى، تتجدد به اللغة والمعارف والأذواق لا أن تتحول إلى حجارة صماء معتمدة على أن هذه المنهجية الأجنبية التقنيّة الخاصة، تستند إلى رؤية إستيمولوجية وضعية للواقع الإنسانى والطبيعى، فلا ترى فيه إلا ما هو جزئى متشظ، وتكر بالتالى الكليات والتصميمات، وتراها سلطات قاعمة لأبد من التحرر منها فى مختلف المستويات الفكرية والثقافية والإبداعية عامة. ولما كان الواقع متجزئاً، متشظياً، فإن هذا يفتح للشاعر آفاق حريته المطلقة للتشكيل الإبداعى غير المشروط بأى شئ. سيكون الشاعر - هنا - خالقاً بحق، بالمعنى الأشعرى الذى يذهب إلى أن كل شئ مكون من ذرات أو جواهر فردة؛ كما أن الزمن مكون من آتات منفردة منفصلة، وأن الله يتدخل فى كل لحظة ليصوغ كيانات العالم جميعاً، للمادية والنباتية والحيوانية، إذ لا علاقة سببية بين أشياء العالم وسجوداته ولا تزايط بينهما ولا تحقق كينائى لها إلا بالتدخل الإلهى المباشر فى كل آن! وهكذا يقوم شاعرنا الحدائى بتشكيل عالمة الشعرى بغير أية شروط موضوعية. وهكذا يتم التجريب الإبداعى أو للممارسة الإبداعية فى تشكيلاتها المتحررة من كل سلطة مسبقة، أو أية غاية مستهدفة أو دالة محددة، غير الإبداع ذاته، وبهذا، يصبح مفهوم الإبداع مرادفاً لمفهوم القطيعة المطلقة لكل ما هو سائد قائم. ولهذا، قد تنتبين فى كثير من الظواهر الإبداعية الحدائية ازدواجاً فى البنية الإبداعية نفسها بين تخطيها العقلاى، ولاعقلانية أو انعدام هذه الدلالة. ومن هنا، فى تقديرى يبدو الإبداع الحدائى - أحياناً - على درجة عالية من الغموض، ليس الغموض الذى هو من طبيعة كل إبداع أدبى وفنى، وإنما الغموض الذى يصل إلى حد الإبهام والعمامة، وقد يبدو أحياناً أخرى على درجة مبتذلة من التسج العادى لبنيته اللغوية. فاللهم هو المغامرة المتصرفة على ما هو سائد مسيطر، ولكنها أحياناً المغامرة العيشية أو العلمية أو اللعب اللفظى الذى لا يكاد يفضى إلى دالة. وما أكثر الأمثلة

وما أشد تنوعها، من تشكيلات طباعية ذات هياكل مربعة أو مثلثة أو مستطيرة، أو تحويل للأبنية الشعرية إلى رسوم لحيوانات أو نباتات أو كتابتها بخطوط زخرفية حديثة أو قديمة إلى غير ذلك.

وهكذا، يتحول الشعر أحيانا إلى أشكال خالية من دلالتها، التي يحملها معجمها اللغوي وتراثها الثقافي، ودون أية إضافة إليهما، وقد يتحول إلى علاقات متشابكة أفقية أو رأسية، لا يوحدها رابط معنوي كلي، اللهم إلا خروجها على منطق الترابط التقليدي دون أية دلالة جديدة وقد تجمع بين أبنية مختلفة لغوية سرديّة أو غنائية أو توليفية إلى غير ذلك.

وتختلف هذه التجارب بين التسطح والرصانة، بين البث المخالف والاجتهادات الجادة، فضلا عن تنوع التشكيلات التجريبية. واكتفى بمثالين من هذه الاجتهادات الجادة الرصينة، حتى لا يكون حكمنا على التجريبية الحدائية حكما سلبيا مطلقا.

المثال الأول هو ديوان شاعر كبير على درجة عالية من الثقافة والذرية والخبرة والرؤية الإنسانية، وله ديوانين أخرى لا ينطبق عليهما ما ينطبق على ديوان «آية جيم» الذي أعدّه مسرحا للعب لغوي محض، وإن كان لهما يتضمن معاني مسترة، يمكن استخلاصها واستنتاجها عقليا بالمفارقة الدفوية أو المعنوية، ولكنها لا تسهم في أن تجعل لهذا الديوان قيمة شعرية حقيقية.

أما المثال الثاني فهو (الكتاب) لأدونيس، الذي أعدّه أهم ما أصدره في السنوات الأخيرة. وهو كما يقول في مقدمته: «مخطوطة تسب إلى المثنى يحققها ونشرها أدونيس»، وهو يضع له عنوانا فرعيا هو «أمس المكان الآن»، مما يوحي بتاريخية متصلة في أجزاءه التالية بهذا الجزء الأول من (الكتاب). و(الكتاب) عبارة عن تأريخ يتخذ من السنة الحادية عشرة هجرية سنة تأسيسية له ويمتد حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة. و(الكتاب) يكاد يذكرني - في الحقيقة - بديوان (مجنون إلسا) لأراجون، الذي هو ملحمة تاريخية شعرية مجيدة تجمع بين السرد والقصائد الغنائية والدرامية والسرد العادي أحيانا، وتصور محنة خروج العرب من الأندلس وما عانوه من جراء ذلك. وهو من أجمل وأنبّل ديوانين أراجون.

وهذا كتاب أدونيس هو تأريخ شعري كذلك لما تعرض له شعراء وعلماء وفقهاء ومتصوفة وأدباء لصنوف التعذيب والامتحان والقتل طوال تلك المرحلة المحددة، وهو يجمع في تأريخه بين السرد العادي والسرد شبه الشعري والشعر الغنائي والإشارات التوثيقية. ويكاد يلخص الكتاب في بيت شعري هو:

كأنما التاريخ مشجب تعلق عليه الرؤوس.

وهو يكرر كل صفحة من صفحات أقسامه الأربعة في جزئه الأول لشخصية من تلك الشخصيات التي تعرضت لمحنة. فيعرض لمحنها على لسانها، بأشعارها أو بكلماتها أو على لسان راوية. على أن كل صفحة تنقسم إلى هامش على اليمين يتحدث فيه الراوية، وهامش إلى اليسار للتوثيق في أغلب الأحيان وفي وسط الصفحة مستطيل في أعلاه بعض الملامح الحياتية للشخصية، وفي أسفله ما يمكن أن نعدّه بلورة شعرية دالة على محنة أو تجربة هذه الشخصية. وهناك تنبؤات تشكيلية أخرى في الكتاب.

والكتاب يسوده التسطح الدقيق والمقلانية المحكمة في تنابع الشخصيات والتحقيب التاريخي لها. وهو تجربة تشكيلية تحمل دلالة واضحة تكاد تغلب على دالها الشعري. ولهذا، فهو نموذج آخر للتجريب الشعري

نقرأ، بمقلوبنا وثقافتنا أكثر مما نتلقونه تذوقا شعريا اللهم إلا في صفحاته الأخيرة التي يطلق عليها اسم «توقعات»، وما أجمل هذا «الكتاب» بقراءة تحليلية تفصيلية.

وأشير، أخيرا، إلى نموذج استمعنا إليه في هذا المؤتمر في مناخلة الدكتور كمال أبو ديب. وما كان لي أن أتهيب الحدث عنه، وأرجو ألا أكون مغاليا إن قلت إن هذا النموذج يكاد يكون نموذجا فذا لما يمكن أن يحققه المغامرة التشكيلية الخلاصة، التي هي في الحقيقة ليست إلا الامتداد الطبيعي والمنطقي للفلسفة التي تذهب إلى حصر الإبداع في الدوال وتغيب، بل إلغاء، الدلالات. فالنتيجة لهذا التجريب النموذجي هو إلغاء التاريخ الإنساني والانتقال إلى الجغرافيا الصامتة، أي إلى واقع تشكيلي غير إنساني يفقد أية دلالة، اللهم إلا التواجد في مكان، أو بالأحرى في زوالة مكانية مصمتة.

وأكرر أن نقطة البداية التي تفضل بالإبداع إلى هذا المصير هو قصر الإبداع على الدوال دون الدلالات، فضلا عن التفريق الحاد بينهما (تمتت لو كان بحث الدكتور كمال أبو ديب بين أيدينا، لأننا ذلك تحليلنا تفصيليا له).

على أننا نتبين، في ضوء هذه الأمثلة الثلاثة، أن هناك أكثر من تشكيل تجريبي، بل هناك مالا حذر له من التشكيلات. كما نتبين اختلافا وتنوعا في المستويات.

وهناك، بغیر شك، أمثلة أخرى، لعلها استطاعت أن تحسن التفاعل بين دوالها ودلالاتها، أو جمعت إلى هذا الجانب على حساب الجانب الآخر.

وأقول في النهاية إن قضية التجريب في الشعر الحديث تكاد تستمد في الحركة النقدية من جليل قضية العلاقة بين البال والمطلوب، أو الصياغة والمضمون، رغم محاولات طمسها طوال السنوات الماضية، وإن تكن تعطي على مستوى جليل أكثر التباسا وتعقيدا من تحليلها السابق.

إن قضية التجريب في الشعر الجديد، رغم ما تشيره من تساؤلات، ومآخذ تفضي إليه من قضايا مصمتة، تشكل - بغیر شك - خصوبة في الحركة الإبداعية والنقدية على السواء، وهي التي تفجر ما نسميه «أزمة الشعر العربي المعاصر، وتطلل تواصله مع الجماهير القارئة بل المثقفة».

على أنها، في تقديري، ليست مجرد أزمة شعرية، بل هي جزء من أزمة عامة في ثقافتنا وأوضاعنا العربية المعاصرة عامة، تتمنى أن تكون مخاضا - مع اجتهادات أخرى في مختلف المجالات - إلى مرحلة إبداعية وإنتاجية وقومية جديدة تجاوز بها وقتنا للزوم.

## الشعر والنقد

### محمود الربيعي\*

ما الشعر؟

«الشعر محاكاة للطبيعة، غايتها التطهير، بإحداث توازن في النفس، يخلصها من القدر الزائد عن حاجتها من عواطفها الغريزية، وبخاصة من القدر الزائد من عاطفتي الخوف والشفقة» (أرسطو).

بل

«الشعر محاكاة للطبيعة غايتها المزاجية بين المتعة والفائدة» (هوراس)

بل

«الشعر محاكاة للطبيعة هدفها تعليمي أخلاقي» (سدني).

بل

«الشعر تعبير تلقائي عن فيضان المشاعر الغلابية» (وردزورث).

بل

«الشعر غيبوبة أوبيوم» (كبلاخان كوليردج).

---

\* ناقد ومترجم، مصر.

---

بل :

«الشعر نقد الحياة» (ماتثيو آرنولد).

بل :

«الشعر بنية هندسية من الحواس المشخصة المعادلة للمشاعرة» (إليوت)

بل :

«الشعر تحفيز اشتراكي هدفه العمل على إزالة الفوارق بين الطبقات» (الواقعيون الاشتراكيون).

بل :

«الشعر تحفيز وطني عام» (وطنى لو شغلت بالخلد عنه.. فأنزعتنى إليه فى الخلد نفسى).

بل :

«الشعر تهيج شعورى عام» (وفى ذلك نماذج لا تحصى!).

ولن أدخل فى تعريف الشعر من وجهة نظر سيكولوجية، أو سوسولوجية، أو بنوية، أو تفكيكية، فإن ذلك قد يورثنى موارد الشجار مع الآخرين، أو الإشفاق عليهم، أو السخرية بهم، وأنا لا أحب شيئا من ذلك. لذا أستمع لى طريقي:

ما الشعر؟

«الشعر دعوة للخيال ليكون فى خدمة المنطق» (جونسون).

بل

«الشعر إحلال العاطفة فى الفكرة والكلمة» (جون ستيوارت ميل).

بل

«الشعر أن تصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان» (ماكولاي).

بل

«الشعر هو التجسيد الموسيقى للجمال» (إنجار الآن بو).

بل

«الشعر هو الفكر الموسقى» (كارلايل).

بل

«الشعر إرساء ركائز نبيلة للعواطف النبيلة» (راسكين).

بل

«الشعر أن تقول شيئاً عظيماً بطريقة بسيطة» (إدوارد فتزجيرالد).

بل

«الشعر أن تقول كلاماً خالداً يبقى على الزمان» (أودن).

بل

«الشعر هو تسجيل ردود فعل الإنسان في مواجهة الحياة» (لويس ماركيس).

بل

«الشعر مجال يرتاد فيه المرء دهشته الخاصة» (كرستوفر فراي).

والى القارئ هذه المحادثة القصيرة بين بوزويل وجونسون:

بوزويل: ما الشعر؟

جونسون: إنه لأسهل على كثيرنا أن أحدى لك «مالميس بالشعر»، أما تحديد «ما الشعر» فأمر في غاية الصعوبة؛ ذلك أن الناس جميعاً يعرفون الضوء، ولكن من منهم يستطيع تقديم تعريف له؟

والآن: هل نأمن من تقديم تعريف للشعر مادامنا لا نستطيع تقديم تعريف للضوء؟ أو نمضى لطرح محاولات أخرى قام بها قدامة بن جعفر وحازم القرطاجنى وغيرهما في النقد العربى الحديث، وقام بها البارودى وشوقي من شعراء العرب في العصر الحديث، ثم قام بها مئات النقاد والشعراء ممتازين وأوساطاً؟ أو تراثنا نكون على الجادة حين نقول إن كل قصيدة جيدة تقدم تعريفها الخاص للشعر ضمنها، وذلك بتمييزها وانفرادها عن القصائد الأخرى الجيدة؟

على أننا ينبغي، في جميع الأحوال، أن ننصت قبل على هذه الصفحة إلى هذا الكلام البليغ لأكتافوربات:

الشعر حالة ما بين:

ما آراه وما أقوله.

وما أقوله وما أسكت عنه.

وما أسكت عنه وما أحلم به.

وما أحلم به وما أنساه.

(ترجمها قيصم عفيفه وتصرفت أنا في الصياغة تصرفاً يسيراً).

هل نستطيع أن نستخلص شيئاً مما سبق؟ أو هو الشتات؟ إننى أرى من بين هذا الذى يبدو شتاتاً صيغة يمكن استخلاصها والاتفاق عليها؛ هى أن الشعر فن قولى، لا هو صوت خالص كما هو الحال فى الموسيقى (وإن كان الصوت جزءاً لا يتجزأ منه)، ولا هو لون كما هو الحال فى الرسم (وإن كانت الصور البصرية ..



وجوهها الألوان - جزءاً لا يتجزأ من خامة الشعر - ولا هو نحت أو فن تشكيلي (وإن كانت الهندسة والتشكيل عنصرين ملحوظين في كل تجسيد شعري فعّال). وإذا لم تتر عبارة «الشعر فن قولبي» خلافاً كبيراً (ولا بأس بأن تكون ليست جامعة مانعة)، فإتينا نستطيع أن نبني عليها القول بأننا إذا دخلنا إلى الشعر من باب لغته نكون قد دخلنا إليه من بابه الطبيعي، وإذا دخلنا إليه من أبواب أخرى (التاريخ أو الجغرافيا، أو السياسة، أو القومية، أو علم النفس، أو علم الاجتماع أو حياة صاحبه، أو حتى علم اللغة)، نكون قد دخلنا إليه من الباب غير الطبيعي، فنكون قد أخطأنا المدخل، أو على الأقل نكون قد أخطأنا في ترتيب أولويات الدخول إليه.

وأقدم الآن إلى سؤال آخر: ما موقف النقد من الشعر؟ أو بعبارة أخرى تؤدي المعنى: ما علاقة الناقد بالنص الشعري؟ وما الذي يحرك الناقد لاختيار النص الشعري الذي يتعامل معه؟ وأسئرح في الإجابة عن هذا السؤال إلى كلام كنت قد قرأته ونسيت صاحبه، والمصدر الذي قرأته فيه، ولكنني لم أس فرجه، بل بقي هذا الفسوى يكبر في نفسي على مر السنين، وهذا أثر على معتقدي النقدي تأثيراً كبيراً. يقول هذا الكلام إن ناقد الشعر مثل كلب الصيد، وإن القصيدة مثل أرنب الحقل، فإذا رأى كلب الصيد أرنب الحقل تحرك من فورهِ - وبخبرته - إلى العمل. هذا كلام جميل، مركز، بعيد المرمى، وهو محتاج منا إلى أكبر قدر من التأمل، وطول النظر. الكلب لابد أن يهرب (وإلا ما تحقق له هذا الفعل الشرطي في القيام الفريزي للعمل) وأرنب الحقل لابد أن يظهر (وذلك حتى يوفر الجانب الآخر الضروري للفعل الحيوي)، وتلك العملية الحيوية الشرطية (شبه الفريزية) عملية أبداً ما تكون عن الميكانيكية (وإن بدت في عدم تخلفها كذلك)، وذلك لارتباطها بملابسات وشروط معقدة غامضة، تحس ولا تكاد توصف.

وأود أن أضيف إلى المثال السابق مثالاً آخر أمثلني به صليقي السعيد بدوي، وذلك إثر حادثة «نقدية» حدثت لي من سنين طويلة. كنت قد نشرت بحثاً نقدياً طويلاً عن نص شعري واحد قصير، فكتب معلق يقول إن البحث جيد والقصيدة ضعيفة. ولعله أراد أن يدخل السرور عليّ، ولكنني استأثرت بالطبع لأن منهجي النقدي العملي القائم على العمل من داخل النصوص يأتي أن ينقسم النص عن النقد الذي يتناوله، بحيث لا يصبح الحكم على أحدهما حكماً مجافياً للحكم على الآخر. وأراد السعيد بدوي أن يواسيني فكتب لي رسالة شخصية يشرح فيها نظره إلى الشعر والناقد. قال: إن القصيدة عنده تمثل «نقطة أبو الغيط» والناقد يمثل «المرأة المروحة» (وهي التي تلبس جسد الشيطان)، فمن نراها جالسة في «حفلة الزارة» عليها الهدوء والوقار حتى إذا جاءت فقرتها هبت للعمل. إنها لا تدخل أبداً حتى تجيء النقطة، وهي لا تتأخر لحظة عن مجيء هذه النقطة.

وأقول تأسيساً على ما مضى - ولربحاً له - إنه إذا حركت قصيدة تتناول السياسة ناقداً فدخلها من باب السياسية، يكون صاحب «نقطة سياسية» لا «نقطة نقدية أدبية»، وقس على ذلك كل عمل شعري يحرك «ناقده» من بابه الموضوعي لا من بابه اللغوي؛ ذلك - وأكرر - أن الشعر شعر والسياسة سياسة، والشعر شعر والوطنية وطنية، والشعر شعر والتاريخ تاريخ. أما إذا حركت القصيدة الناقد من باب لغتها فإن نقرة الصحيحة في هذه الحالة تكون «نقطة نقدية أدبية». ويمكن لمثل هذا الناقد بالطبع أن يدخل لغوها، وينتهي سياسياً، أو وطنياً، أو ما شئت، ولكن ما يبعثه من سياسة، أو وطنية، أو تاريخ، لا يمكن أن يكون عنده مطابقاً لمطابقة معرفية للسياسة أو الوطنية أو التاريخ الذي هو متاح له قبل دخوله نسج القصيدة (وأذكر هنا - دون أدنى نية للتحرش بالفهم المشوه لمعنى الحداداة بمعنى قول الجاحظ دون أن أعى نص عبارته: إن المعاني مطروحة في الطريق.... وإنما الشعر جنس من التصوير... إلخ).

ولن أدع قارئى فى منتصف الطريق، وإنما أعرض عليه نصا شعريا قصيرا هو واحد من آلاف النصوص  
التي تمثل «نقري» فى الشعر العربى، وهو (وبالدهشة) نص يعرفه القاصى والدانى، وهو (وبالدهشة كذلك!)  
للمتنبى:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا  
وعناهم من شأنه ما عانا  
وتولوا بقصصة كلهم منه  
وإن سَرَّ بعضهم أحيانا  
ريما تصمن المتنيع لياليه  
ولكن تكبر الإحسانا  
وكأننا لم يرض قينا بريب  
الدهر حتى أعانه من أهانا  
كلما أنبت الزمان قنا  
وحبَّ للمرء فى القناة سنانا  
ومراد النفوس أسفر من أن  
نتعاضد فيه وأن نتفانى  
غير أن الفتى يلاقى المنايا  
كالحات ولا يلاقى الهوانا  
ولو أن الحياة تتبقى لحى  
لمددنا أضلنا الشجعانا.  
وإذا لم يكن من الموت بد  
فمن العجز أن تكون جبانا  
كل مالم يكن من الصعب  
فى النفس سهل نيا إذا هو كانا

يسود جو «الصحبة» فى المطلع، ولكن لا ينتهى البيت إلا ومعنا عنصر مضاد (مناوش) هو «العناء»،  
وهذا العنصر المناوش سرعان ما يفعل فعله، فنجد أن الأمر تحول فى البيت الثانى إلى سيادة عنصر «النصبة»،  
فى حين يقتصر عنصر «السُرور» على المناوشة. وهكذا تتبادل الأجواء مواقعها، فتختلج الصبغة موقعها للعناء  
(أو تكاد)، ويختلج السُرور موقعه للنصبة (أو يكاد). كل هذا فى مساحة مركزة جدا، مساحة بيتين اثنين!

وحين يمتد التعبير الشعري يصبح المنصر القاتم من الحياة عنصرا سائدا، ولكن تكثر الإحسانا (البيت الثالث)، وتأمل «لكن» المستقرة المطمئة في جانب الكدر، و«ربما» الاحتمالية المترددة في جانب «إحسان الصنيع».

على أن القصيدة تحمل جاهدة مثلث - وبعد الأبيات الثلاثة الأولى - في تنمية المعنى وتطويره، إذ ليس الزمن وحده هو الذى يمثل الماء والغصة والكدر منذ الآن، بل ينضم المنصر البشرى رافدا إضافيا فعالا يمين الدهر على المختل والريب. وهذا يجعل المعنى يبلو مقيدا ومفتوحا في آن؛ فإذا نظرنا إلى الراقد الجديد فى حدود أنه مساعد ومعين كان قيّدا، وإذا لاحظنا العموم المتمثل فى كلمة «من» كان إطلاقا. وعصر الإطلاق هذا هو الذى يساعد على استمرار المعنى صاعدا إلى ذروة محتومة فى نهاية القصيدة.

لقد أرسيت الكتلة الشعرية المكونة من الأبيات الأربعة السابقة ركيزة صلبة أسست مقدمة واسعة للمعنى، فى نسق متوازن دقيق، تأرجح بالحياة حتى استقر بها فى أذهاننا على نحو يجعل «الشقاء» فيها أصل مستقر، و«السعادة» محات. وقد هب هذا الجرح المناسب لإرساء النتيجة على المقدمات، وأكاد أقول إرساء «السقف على المحيطان»، وهذه هي النتيجة الأولى؛

#### كلما أنبت الزمان قناة

وركب المرء فى القناة سنانا

ورهاني على أن هذا البيت تبيجتها أنه خلاصة مستخلصة على نحو متوازن مركب للعناصر الموزعة بطريقة فعالة جذا فى الأبيات الأربعة السابقة، ورهاني على أنه يكون «سقا» متينا لما مضى أنه يسوده معجم صلب محسوس (تأمل: أنبت/المرء/قناة/القناة/سنانا - وتأمل كذلك التوازن الدقيق على مستوى توزيع التصريف والتكبير)، فى حين أننا نلاحظ أن معجم الأبيات الأربعة السابقة؛ يكاد يخلص للمجردات (الصحة/الزمان/العناء/الأمر/التولى/الغصة/السرو).

على هذا النحو تكون القصيدة جاهزة الآن للتقدم نحو بناء كتلة شعرية جديدة تصبح ذروتها نتيجة أخرى أشد تركيبا وتعقيدا؛ ذلك أن هذه النتيجة الأولى التى فرغت من الكلام عليها ستدخل فى النتيجة الأخرى - أو نتيجة النتائج - وتصبح غمطا فى نسيجها؛

وعراد النفوس أصغر من أن

تتعدى فيه وأن تتلفانى

ثمة «مراد نفوس» قريب، وهو الذى يمر عنه هنا، وسترده القصيدة عما قريب «بمراد نفوس» من نوع آخر. ويمكن القول إن هذا «المراد» «مراد صغير» وآية صفوه أنه لا يصح أن ينهض سببا للتعدى (ولاحظ صيغة «التفاعل»)، دعلك من أنه ينهض سببا للتفانى (ولاحظ أيضا صيغة «التفاعل»). ويتبع عن هذا - بداهة - أن صيغة السلام (الوجه الآخر للتعدى)، أو قل معنى «الصحة» - التى أشارت القصيدة إليه فى مطلعها - صيغة حيوية فى الحياة، وهى كذلك لأنها لازمة للحياة (الوجه الآخر للتفانى). ثمة مطلبان حيويان، إذن، هما السلام والحياة، أو الحياة فى سلام، وهما مطلبان يصغر إلى جانبهما التعدى والتفانى. إنهما لا يصغران فحسب، بل يصيران «أصغرا».

لكن مهلا ! فكل هذا مرتبط بالمعنى السابق للحياة. هذا المعنى الذي ستقبله القصيدة رأساً على عقب، وذلك بتقديم معنى آخر للحياة يصبح المعنى السابق إلى جواره مرفوضاً بسلامه (نفي التعادى) وسلامته (نفي التفاني) :

غدير أن الفتى يلاقى المنايا

كالحبات ولا يلاقى الهوانا

إذا كانت الحياة التي قررتها القصيدة في الأبيات السابقة - والتي يصغر فيها «مراد النفوس» - تنقص هنا بكلمة واحدة هي كلمة «غير»، فلابد أن يكون الذي ستواجهه منذ الآن نوعاً آخر من الحياة مضاداً في مفهومه للمعنى السابق. وكلمة «الهوان» هي حجر الزاوية الذي يؤسس عليه المعنى الجديد؛ إذ الحياة الجديدة هي حياة «الهوان»، وهي نوع من الحياة يلزم لردّها إلى صوابها - وهي الحياة الخالية من الهوان - لا التعادى والتفاني فحسب، بل التعادى والتفاني في أبشع صورة لهما: «المنايا كالحبات».

وتقف كلمة «الفتى» في مطلع هذه الصورة الجديدة، التي قلبت الصورة السابقة رأساً على عقب، ماثلة مساحة الرؤية كلها. وعليها إذا أردنا التمكن من هذه الصورة أن نخلص الذهن أولاً من الظلال التي تخيط بمعنى «الفتوة» في السياق الشمسي الحديث، بخاصة ما يتصل منها بالجانب الذي لا يخلوها من «المنهجية»، والصمغ، والتدمير. فإذا فعلنا ذلك ودخلنا بنوع من «الحس التاريخي» على مادة: فتى هذا لنا لقاء «المنايا كالحبات» في ضوء جديد، «ضوء» يقف مضاداً لما يحمله «التعادى والتفاني» من «ظلال». لقد أصبح الخيار لا بين الحياة والموت، وإنما «باللدشة» - بين الهوان والموت، بل ينبغي أن أقول: بين الهوان وأبشع صور الموت. وهكذا يتجلى الهوان باعتباره «موتاً نموذجياً» تتضائل إلى جواره ألوان الموت الأخرى، متدرجة في صورتها من الموت العادي (تفاني) إلى الموت غير العادي (المنايا كالحبات). وهكذا تقدم لنا القصيدة فكرة الموت في ثوب جديد، أو - بعبارة أخرى - نلقت أنظارنا إلى مقابل جديد للحياة النموذجية هو ذلك الموت النموذجي (الهوان).

وهكذا تتركنا القصيدة مع ألوان من الحياة: حياة المنام والفصحة والكبر، وحياة الهوان، وحياة هدم الهوان، ولكننا إذا أنعمنا النظر وجدنا أنها تقدم لنا خياراً واحداً، أو بديلاً واحداً للحياة، وهو بديل يضحي من أجله بالحياة (لاهلالي الهوانا). فإذا ما لاح هذا البديل الوحيد جبهت القصيدة في أن تقدم لنا برهاناً أو براهنين لتثبيت هذا المعنى الجديد في أذهاننا، وإقناعنا به، وهي برهنة «منطقية - شبرية» - إن أمكن القول - تنتشر على مساحة يتبين كاملين، وتتجه إلى أكثر من طائفة من طائقات الإقناع لدينا، فمنها ما يتجه إلى حسنا الغريزي بالحرس على الحياة العادية، ومنها ما يتجه إلى أبعد من ذلك. في الجانب الأول تحتاج القصيدة قضية الحرس على الحياة في مناهها العادي بأنه كان يكون ذلك مبرراً لو أنه يضمن استمرار هذه الحياة، لكن ذلك لا يمكن أن يتحقق، لأن التجربة الحسية في رؤيتها انقضاء كل حياة تثبت ذلك، ثم لسبب آخر منطقي عظيم هو أنه لو كان ذلك صحيحاً لكان الشجاع أحقّ الحمقى؛ لأنه يضحي بشيء يمكنه أن يستيقظ دون انقطاع.

أما في الجانب الآخر، فتتجه القصيدة إلى «الموت». وإذا كان وجه العملة الذي يمرض البيت الأول من البيتين أن الحياة منقضية على كل حال، فإن وجهها الثاني الذي يمرض البيت الثاني - وهو لازم الأول - أن الموت حتمي، وكما فرضت القصيدة في البيت السابق حتمية الإقدام الناشئة من حتمية انقضاء الحياة،



# الديمقراطية والاستبداد فى تناول النص الشعرى

مريد البرغوثى\*

تكتب فتسوانا تشمبورسكا قصيدة الفكرة ذات الهاجس الفلسفى إلى جانب قصيدة المفارقة العابرة التى تقود إلى الدهشة أو الانبسام. ويرثى شيموس هينى شهلاء الكفاح الأيرلندى، ويكتب المقطوعات متساوية الأسطر، ويصف فلاحات البطاطا، إلى جانب نصوصه التى تقيم حوارها المميم مع ذاتى. وأراجون لا يتردد فى منح شكل النشيد لقصائده عن المقاومة الفرنسية جنباً إلى جنب مع نصوصه السريالية وسيرة حبه لزوجه. ويانىس ريتسوس الذى فتن الشعراء العرب بقصائده القصيرة، وفاتهم الالتفات إلى إغريقياته الشاسعة، لا يقل شأناً عن مواطنه صاحب جائزة نوبل أوديسوس إيليتس الذى ظلت عينه مفتوحة على مفردات الأولمب من إيقاع وآلهة. إنهم مبدعون وإقرون، لا يخشون تساوسه الحلاوة والمبشرين بالنظريات التامة. إنهم يعرفون جيداً أن الشاعر يواجه سؤال التجديد مع كل قصيدة جديدة؛ لأن كل قصيدة تطالب شاعرها بجماليات خاصة بها. وهم، فى ساعات الكتابة، لا يعملون على تلبية مطالب للموضة الأحدث فى «بوتيك» النقد، بل يلون مطالب مسرداتهم هم. وشعرنا العربى القديم، فى أوج ثقته، حمل على صفحته توقعات نظراء لا يتشابهون؛ كامرى القيس والخنساء وأبى تمام وأبى نواس والمتنبى وأبى العلاء؛ وحاتر المصائر والكوكوس، وتنقل على هواء بين الجليل والعباء، وبين العمود والموشح، وبين المقدس والشبقى؛ قبل أن يتركه انحطاطه الزعرفى الطويل ويتأنى عليه أن ينتظر خمسة قرون لينهض مرة أخرى.

\* شاعر، فلسطين.

وكان من الممكن لشوكة الشعر العربي الراحنة أن تتأمل أسفلتها الجوهريّة، وأن تتجاوز فيها الاقتراحات الإبداعية وتجاوز، في إطار من الاختلاف الواسع؛ لو امتلكت الثقة بالنفس التي لا غنى عنها لكل مشروع راديكالي حاجسه الجمال. فالتقليل بين حريات غزيرة واجتهادات متدفقة بلا تأخير ولا تحريم هو الذي يصون حيوية الفنون وينقذها من الانقراض. لكن اهتزاز ثقافتها أدى إلى انشغالها بمعارك ميكروسكوبية تثير ما لا يتوحد؛ الشفقة والضحك. كأنّ يعنى صاحب اقتراح شعرى لإدانة الاقتراحات الأخرى، وأن يفترض ناقد ما أن منهجه هو المنهج الوحيد الجدير بالاعتماد وأن ثقافته هي ثقافة الأمة كلها. والطرفان لا يدركان أن انتفاخ الثقة بالذات هو العلامة على امتلائها بالهواء.

يمتزج في لأوى بعض مثقفينا أمران متناقضان ظاهريا هما اطمئنان القبيلة وتوجس الريف. الأول يتمثل في أخلاقيات العصابة المحصنة بأقوال السعادة وأوهام التأكد، والثاني يتمثل في التطلع الريفى الداليل إلى المدينة. لكن مدينتنا ترى نفسها ريفاً للعالم الغربى وتنتظر نظرة انكسار وانتهاء إلى منجزات سواها. ولهذا، فإن أصحاب الوصفة الإبداعية الجاهزة يقتلون على سياجهم المطمئن كل المصايف القلقة التي لم يصدر لها هم بطاقة الهوية وإذن المرور. والشاعر الفلاحي يناضل لا ليكتشف كواكب جديدة في عالم الشعر بل للاتحاق بمواكب شيوخ الطرق الشعرية الرائجة؛ ليقيم الشيخ والآلث وراء الشيخ احتفالات النفاق المشترك حيث يثر كل منهما الترحس على أكتاف صاحبه. كأن الشاعر التابع ريف والشاعر المتبوع هو المدينة؛ لكنهما معا، بسبب غياب الثقة بالنفس، تاهبان. والمسألة لا تقتصر على الشعر وحده. إن نفرا غير قليل من المجددين في الرواية العربية يخشون استخدام الحكاية أو السرد الواقعى أو السياق البوليسى أو المواضع التاريخية أو الفلسفية كذلك التي «لا يخشاه» مجدد واثق كـ «أمبرتو إيكو» مثلا. إن شعوبا سلب منها حق المشاركة في صياغة مصيرها طوال قرون عديدة لابد أن تفقد ثقافتها بذاتها. وإن كثيرا من مبدعيها ونقادها إن يستعملوا ممارسة الحريات الفنية المتاحة للمبتكرين الأحرار. وفي ثقافة الحزب الأروحد والزعيم الأروحد والشاعر الأروحد والحيب الأروحد والحقيقة الواحدة لا ينجو من الخوف والارتباك شيء، بما في ذلك قراءة نص أو كتابته. إن حداثة القشور ألحقت ضررا بثقافتنا أدى إلى اختصار السياسة في الهجاء واختصار المرأة في الجنس. فهل هذا هو المستقبل أم الماضي؟

إن ازدياد التعددية عندما أمر لا تمارسه النخبة السياسية المهيمنة وحدها. النخبة المعارضة أيضا ترفض التعددية. وفي المجال الثقافي، يرفضها المجددون كما يرفضها التقليديون بالضبط. إنه نسق فكري أصولي يمتدح حتى لو ارتدى قناع الحداثة. هناك مدخلان لتناول النص الشعرى: مدخل استبدادى، ومدخل ديمقراطى.

المدخل الأول مسبق ومغلق، صاحبه يكون رأيه في النص «قبل» التعامل معه. إنه لا يفكر فيما يرى بل يرى ما يفكر فيه. وهذا ما اعتاد أن يرتكبه كل من يريد تحويل إيديولوجيته إلى ثقافة جمالية؛ أو من يريد تحويل ثقافته الجمالية إلى إيديولوجيا. وهذا واحد من تعريفات الاستبداد. إن شاعرا ذائع الصيت قد يكتب قصيدة رديئة، لكن أفراد «قبيلته» من نقاد وصحفيين يهرولون للتهليل لها أيضا وكأنهم ليسوا بحاجة لقراءتها أصلا. يكفيهم أنها من إنتاجه لتكون كاملة الأوصاف و.. تفتنهم. إن هذا السلوك هو سلوك عصابة سعيدة. الحيب هو عيب «الأخرين». «نحن» دائما على حق. وهذه الـ «نحن» لا تشمل المهيمن الدافع الصيت فقط. إنها تشمل الحدائي والتجريبى الرضيع أيضا عندما يتوهم أن حداثته هي القول الفصل الذى لا قول بعده وأن تجربته هي التوجيه النهائى لمسيرة الشعر فى العالم!

أما الثاني فهو تناول طراز متفصح. صاحبه يسلم نفسه للنص الشعري بقوانين ذلك النص لا بقوانين الأرفف للمساء. إنه يضع مسلماته النقدية جانباً (لبعض الوقت) مهما كانت جذورها ليدخل دخولاً «برهانياً» (وموثقاً أيضاً) إلى الاقتراح الفني الذي تطرحه القصيدة. قد يلقي بها «بعد ذلك إلى سلة المهملات، لكن ليس «قبل» ذلك. وقد يمجدها، لكن لا يجارات «تتبع» من داخلها، لا لاعتبارات من خارجها «تصب فيها». أصحاب هذا الاتجاه هم الأكثر وعياً بحريتهم وبحرية الفن معاً، وهم الذين يدركون أن بوسعنا تلعب عصير البرتقال وليس النظريات الإبداعية، ويدركون أيضاً أن التعميم الوحيد الذي يمكن تعميمه بالطمع هو أنه لا وصفة في الفن.

لم يعبأ العقاد بهيمنة شوقي فشنّ عليه هجمته المعروفة. لكن العقاد، بعد ذلك، اتخذ موقفاً معلباً من صلاح عبدالصبور؛ وأحال اقتراحه الشعري إلى لجنة البث «للاختصاص» (وهنا أفتح قوساً لتحية شيخ من شيوخ النقد الديمقراطي هو إسماعيل عيسى الذي رغم تنزّيه الكلاسيكي كان أبرز وأول المرشحين بشعر الحداثة المتحدر على النافذة الكلاسيكية كلها في أواسط هذا القرن. وهو الآن ينظر باحترام إلى تجربة قصيدة النثر). لقد تجاوزت أسئلة الشعر وأسئلة النقد الآن واقعة شوقي والعقاد وعبدالصبور؛ لكن لها دلالة لا يمكن إغفالها في الحديث عن «تناول النص الشعري».

إن لدى العقاد اطمئناناً معلباً بشأن الشعر يشبه اطمئنان الوند. مازق العقاد، وهو أيضاً مازق العديد من وعاء الحداثة الآن، أن الشعر «متغير» بينما مدخلهم لتناوله مهيباً «سلفاً». إن دخول النقاد والقراء من منطلق البراءة إلى قراءة السياب أدى إلى إقرار اقتراحه الشعري المختلف عن اقتراح المتنبي. ولولا هذه البراءة لما تم الاعتراف بكافكا الذي هو ليس تولستوي أو بيارولين الذي هو ليس لينينستان، أو بلوكة «المهرج» ليكاسو التي هي ليست «الجرنيكا»، أو بغيريز التي هي ليست أم كلثوم... إلخ. إن الاطمئنان إلى وصفة واحدة في الفن يؤدي إلى ضلّاه. واليقين المخلوق هو الذي يفرغ كل أشكال الأصوليات يميناً ويساراً.

نمرف حيناً الانقلاب المذهل الذي قاده بريخت بثورته على المسرح الأرسطي؛ عندما خرج على العالم بنظرته من المسرح الملحمي، بحيث أصبح المؤرخون يتحدّون عما قبل بريخت وما بعده. لكن دعونا نصت إلى ما قاله هذا المجد العظيم:

يجب أن لا ننسى أن مسرحنا اللا أرسطي ليس إلا واحداً من أشكال المسرح؛ إنه يدعم أهدافاً اجتماعية معينة ولا يدعي أنه النموذج الأوحّد في المسرح عموماً. إنني شخصياً أستطيع استخدام الشكليات، الأرسطي واللا أرسطي، في عروض مسرحية بلاتها.

والتناول النقدي الأكثر شيوعاً عندنا مرتبك في تناول الراسخ والجديد ارتباطاً مريباً. فمن التقديس التام للأول والتجاهل التام للثاني يصبح العيب معكوساً؛ فيتم استقبال بعض الجديد الزائف بقرع طبول التمجيد والثناء المبالغ فيه (فليس كل جديد جليداً)، ويتم تجاهل الراسخ الذائع الصيت (وليس كل راسخ مرفوضاً). والالاف للنظر أن هناك اختلالاً في النسبة بين تصيب الشعراء المرموقين عندنا من الإعلام وتصيب إبداعهم من التناول النقدي الجاد. الأول فاقض عن الحاجة والثاني لا يليها على الإطلاق.

ككل طلائع مجتمعاتنا تبلى حركة النقد الأدبي، في مجملها، مكبلة، حالها كحال النقد الأدبي والسياسي والاجتماعي. فعندما تصبغ الأحزاب المعارضة مضحكة، والاجتهادات المخالفة للمؤسسة محرمة،



والتفكير الحر المستقل معطلا، نستعاض عن إنجاز الشيء بالحديث الإنشائي والإنشادي عنه. إن اللفظ العربي حول الحدائق أصبح بابليا تختلط فيه الأضغاث. وزاد من ذلك ارتباطه بالإعلام. فالنقد الإعلامي عاجز عن المراجعة الجريفة وعن الاكتشاف الجريء. وهو لن يتورع عن اخلاق قيمة فنية لقصيدة لجرد أن صاحبها ذو تاريخ شعري سابق، أو ذو منصب رفيع، أو لجرد أن رقبيا غبيا اعترض على نشرها لسبب (هو دائما سبب لا فني) أو لجرد تبنيها شكلا من الأشكال أو مضمونا من المضامين... إلخ. وعندما تكون هذه القصيدة ممتازة حقاً فالنقد الإعلامي لا يخبرنا بماذا تميزت.. إنه يرسل إشارات متضاربة للقارئ يبعده عن الشعر بمرته.

إن هناك أسئلة كثيرة حول المشهد الشعري والنقدي الراهن تتعلق بمسلماته ومرجعياته وسعة لقوب غرياله. فهل أجدنا قراءة الاستقرار وقراءة القلق؟ أم أن النقد عندنا مصاب بفكرة «البليغة» ولم يتعود بعد على فكرة «الانتخاب» واختيار جنادة كل نص على حدة؟ هل استطاع أن يقيم صلة مقنعة بين وسائله النظرية والنص المحدد الذي يتناوله؟ هل تصدى لهدم أصنام التمر أو رفع الأقنعة؟ إن هيبة المنجز ينبغي أن لا تتحول إلى التهميش من تجارزه. فجيل الرواد مثلاً فتح لوافد واسعة وأدخل هواء نظيفاً إلى جملة الشعر العربي، وقدم إنجازاً تاريخياً محفوظ القيمة والمقام. لكن مستقبل بعض شعره أصبح الآن وراءهم لا أمامهم. ومن ناحية أخرى (ولأن سوق الشعر لا أبواب لها)، فإن الأكثر سماعة وصراخاً من بين الأجيال الشابة اللاحقة لا يدركون الهوة بين صلابة مزاعمهم ورخاوة نصوصهم!

إن التناول الجريء والبريء لهاتين الظاهرتين هو وحده الكفيل بعقلنة الهيبة والتهيب معاً، وهو الكفيل بجعل مرور القيل من الغيال أمراً يتطوى على بعض الصعوبة.



## عن ترجمتى للشعر ...

### عبد الغفار مكاوى\*

- «أيها المترجم، أيها الخائن!» (مثل إيطالى).

- «الشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه، ويطل وزنه، ونهب حسنه، وسقط موضع التعجب...».

(الجاحظ، «الحيوان» جـ ١، ص ٧٥)

- «... ومعلوم أن أكثر رونق الشعر وماله يلعب عند النقل، وجل مماتيه يتداخله الخلل عند تغير ديباجته، لكننى مع ذلك أريت ببعضها لإفصاحها (أى ببعض أشعار هوميروس) مع ما تقدم وصفه، عن كل معنى دقيق وعلم غزير...» (عن المنتخب من صوان الحكمة، لمؤلف عربى مجهول من القرن السادس الهجرى، نقلًا عن كتاب «صوان الحكمة المفقودة» لأبى سليمان المنطقى السجستاني المتوفى بحد عام ٣٩١هـ).

- «لا يقتصر دور المترجم (أى مترجم الشعر) على ترجمة لغة إلى لغة، بل يتمدها إلى نقل شعر إلى شعر. إن الشعر روحاً غير ظاهرة، تختفى أثناء سكبهِ من لغة إلى أخرى. وإذا لم تتم إضافة روح جديدة خلال عملية النقل فلن يبقى منه سوى جفّة هامدة» (السير جون دنهام ١٦١٥ - ١٦٦٩).

\* مترجم وناقد وأستاذ فلسفة، مصر.

– «على المترجم أن يقترب مما يستعصى على الترجمة، عندئذ يمكننا أن نفهم الأمة الأجنبية واللغة الغريبة علينا...».

(جوته، «الحكم والتأملات»، الحكمة رقم ١٠٥٦).

– إن ترجمة الشعر محاولة عقيمة تماما، مثل نقل زهرة بنفخ من تربة أبيضتها إلى زهرية. فالعود لابد أن ينمو من بذرة وإلا ما طرح زهرة، وتلك هي تبعة بابل...».

(شيلي، «دفاع عن الشعر»، ١٨٢١).

١ – عندما تلقيت هذه الدعوة الكريمة للإدلاء بشهادة عن تجربتى مع ترجمة الشعر – وهى التجربة التى استمرت ما يقرب من أربعين سنة! – كنت قد فرغت لتوى من ترجمة قصائد (الدنوان الشرقى) لجوته ترجمة جديدة، غير الترجمة التى سبق أن قلمها أستاذنا الجليل عبدالرحمن بدوى قبل حوالى ثلاثين سنة، وكنت أعيش فى صفوان هذه التجربة الأخيرة أو أعيش ما يربو على الثلاثمائة قصيدة من أرق وأعذب «شعر التجربة» الذى عرف به جوته، بل من أرق وأعذب ما عرفه الشعر الألمانى والعالمى، فى محاولاته العديدة للتواصل مع روح الشرق ومحاكاة بعض نماذجه من الأدبين الفارسى والعربى محاكاة خلاقة، أو على الأقل استلهامها والحوار معها. استعدت فى ذهنى صور للمائة التى مررت بها أثناء محاولتى للتغلغل فى الكيان المنغم الحى لهذه القصائد، كما تذكرت الأيام والليالى، بل الشهور الطويلة التى أخذتها منى قصائد سابقة حاولت الاقتراب منها بكل طاقى، فكانت تصدى وتردنى خائباً، كقطف صغير يهوق السور الحديدى الشائك عن الدخول إلى الحديقة التى تغلب ليه وتقعم حواسه بأريجها وألوانها، فيكفى فى النهاية بالتطلع إليها من خارج السور وفى نفسه ما فيها من الأسى والحسرة. لن أذكر أمثلة لهذه القصائد الكثيرة التى طالما حاولت الاقتراب منها، أو بالأحرى مما يستعصى فيها على أى ترجمة مهما توافر للمترجم من دقة العالم الأمين وحساسية الشاعر والفنان الموهب (وفى الذاكرة نصوص معذبة لشعراء كبار مثل رامبو ومالارميه وهلندراين وفاليرى وغيرهم من شعراء عصرنا المجددين الذين أثلقت نحوهم الآن وقلبى ولسانى بهتفان: سامحكم الله!). وحسبى أن أقرر الآن أننى عشت مع قصائد الدنوان الشرقى الذى ذكرته شهوراً طويلة، حاولت فيها أن ألتوقها وأتناغم معها وأقمص روحها، وأجرب فى نفسى تجربة صاحبها ومشاعره التى أحس بها عند كتابتها وتجربة قارئه المعاصر له ومشاعره عندما تلقاها منه، وأهدد فى كيانى وقلبى حقيقتها وسرها الذى يتجلى فى إيقاعاتها وجرى كلماتها وأوزانها وقوافيها وصورها وسياقاتها المختلفة وإيقاعاتها وإشعاعاتها الحسية والمنوية، تماماً كما تهدد الأم وليدها على صدرها وتتجاوب مع ضحكاته وصرخاته ونظراته وهمساته، أو كما يهود الصوفى بمواجهته ومجاهدته وتضرعه ودموعه، لينخلع عن ذاته ويتخلى عنها وعن الدنيا كلها، لعله يفوز بالفناء فى الذات الأسمى أو على الأقل يقترب من حضرتها السنية ويقبش شعاعاً واحداً من نور نورها.

٢ – أجل! إن ترجمة الشعر أشبه بالمخاطرة فى أرض حرام، فى منطقة غامضة تقع على الحدود الغامضة بين الإنشاء أو الإبداع الخالص والنقل الحرفى الدقيق والأمين. والسبب بسيط، فهى تحاول إعادة إبداع عمل سبق إبداعه، فلا عجب إذن أن تقع فى دائرة «الاستحالة» التى أكدها الكثيرون من الجاحظ إلى شيللى وغيره من الشعراء الرومانتيكيين إلى العديد من النقاد وعلماء الترجمة فى عصرنا الحديث. ولكن لماذا ومن أين تأتى هذه الاستحالة المخيفة، مع أن حقائق التاريخ والواقع تشهد بأن الشعوب والأدب على اختلافها لم تتوقف أبداً منذ العصور القديمة، وحتى أيامنا التى نعيشها، عن ترجمة الشعر وسائر الأجناس الأدبية بعضها عن بعض؟

ألأن ترجمة الشعر تتميز عن ترجمة الفنون الأدبية الأخرى بأنها قلما وقعت في أية لغة أو أي أدب؟ أم لأنها لا تقع بتحقيق الدقة والأمانة بجانب الجمال والحساسية اللذين تشترطهما، بطبيعة الحال، كل ترجمة أدبية تقوم على العلم والفن معا؟ وماذا عسى أن يكون هذا الشئ البعيد أو شبه المستحيل الذي تتطلبه ترجمة الشعر، إذا صح أن ترجمته ممكنة على الإطلاق؟ وإذا كان المثل الأعلى لأية ترجمة للشعر هو التطابق مع الأصل، أو التوحد معه إلى الحد الذي ينبئنا عن الأصل، كما يقول جوته، أو إلى حد التعادل أو التكافؤ معه كما يقول بعض النقاد وعلماء الترجمة المعاصرين، وذلك من ناحية صورته وروحه أو شكله الداخلي الفعال فيه - كما يتمثل ذلك في معنى القصيدة وتوجهها ولونها العام ورسالتها إلى المطلق وصورها وتركيباتها وسياقاتها المختلفة التي لا يصعب نقلها وتحويلها إلى لغة أخرى، مادام من المتعذر نقل الجماليات الخاصة بجرس الكلمات وموسيقى الحروف والمقاطع والأوزان، وغيرها من القيم الصوتية من نظام لغوي بعينه إلى نظام لغوي آخر - فما العمل إذا كان هذا التطابق أو التكافؤ الكامل بين الأصل والترجمة أمراً مستحيلاً في رأى الجميع، لأن التكافؤ الممكن أو التقريبي هو أقصى ما يسمي إليه عباقرة ترجمة الشعر في كل العصور والأدب دون أن يحققوه تحقيقاً تاماً أو شبه تام؟ وما العمل أيضاً إذا كانت هناك على الدوام روائع من شعر الشرق والغرب التي تسحرنا وتتحدثنا أن تصدى لها، فعجز عن الرواء بمضمونها وشكلها، ونقدم مع ذلك على المحاولة الخطرة المدهشة متذرعين بأن ما نكسبه بترجمتها لا يقل عما نفقده، وأنها واجب ثقافي وحضاري لا غنى عنه لمد الجسور بين الأمم والحضارات، ومحاولة الوصول إلى الحقيقة الشعرية الواحدة وراء الأنظمة اللغوية والصوتية المختلفة؟

إن هذه الأسئلة وأمثالها التي لا تحصى تؤكد - في تقديري المتواضع - أن ترجمة الشعر بوجه خاص لا يجوز أن يقترب منها إلا شاعر كبير في لغته، أو على الأقل إنسان سكنته حساسية الشعر، وأنها ستظل على الدوام مشكلة عسيرة يبقى الأمر فيها متروكا لذوق وتقدير المترجم الموهوب الذي يجمع في صورته المثالية النادرة بين رفاة الفنان المبدع وموضوعية العالم المتمكن من دقائق لغة المنبع ولغة المصب، أي اللغة التي ينقل منها واللغة التي ينقل إليها. وماذا أستطيع أن أقول الآن عن هذه المشكلة الموهبة التي تتطوى على مشكلات أخرى لا آخر لها (عرضتها في مقال سابق عن ترجمة الشعر يمكن أن يرجع إليه القارئ إذا شاء، ونشر في مجلة «فصول»، المجلد الثامن، العدد الثاني لسنة ١٩٨٩، وكانت كتابته تحية للذكرى الصديق العزيز المرحوم ناجي نجيب الذي ترجم إلى الألمانية عددا كبيرا من روائع الأدب المصري الحديث).

حسبي، إذن، في هذا السياق المحدود، أن أنتقل إلى تجرئتي في ترجمة الشعر منذ أن بدأتها قبل حوالي أربعين سنة، فأقدم عرضا مختصرا لتطورها التاريخي والنصوص المختلفة من الشعر الشرقي والغربي الذي قمت بترجمته، مع إلقاء شئ من الضوء على مكانة هذه النصوص من نصوص أخرى فلسفية ومسرحية نقلتها خلال رحلتي مع الأدب الألماني والأدب العالمي، وأخيرا مدى تأثير هذه الترجمات على نتاجي المتواضع في القصة والمسرح والفلسفة.

٣ - تزامنت بدايات ترجمتي للشعر مع تعرفي صديق العمر صلاح عبدالصبور واقتناعي الكامل - ربما تحت تأثير شعره الأصيل وشاعريته المطبوعة - بأنني أفتقد الأصالة والتفرد اللذين لا غنى عنهما لقول الشعر، ثم إيماني - في ليالي الصديق الطويلة مع النفس! - بأن الموهبة الوحيدة التي يمكنني الزعم بأنني أملكها هي «التعاطف» مع الكائنات والقدرة على احتضانها ونفاذ في روحها والإحساس بمواجهها وأفراحها، والقصائد

تأتى فى مقدمة هذه الكائنات الحية التى يتغلغل فيها الحس بكل ما فى الطاقة من الحب والحنان والخشوع لأسرارها الجهرية. ومن هنا الإيمان بالموهبة الوحيدة، جاء الاختيار القاسى للتخلى عن محاولة قول الشعر، فتركته بغير رجعة (وبالرغم من الحسرة الدائمة على كثره الضائع فلم أشعر بالندم، لأن كل ما نظمته أثناء المرحلة الجامعية وقبلها بسنوات لم يكن يشر بأى خيرا)، وجاء كذلك القرار الحازم بأن أعيش حياتى خادما متواضعا فى محرابه، أى مترجما له أتى ثقفته ومن أية جهة حملته الريح إلى ولس وزرا فى قلبى، مع الموازنة بين الترجمة والدراسة كلما دعت الضرورة إلى الفهم والتفسير وشرح غوامض «النبوءة» أو «الرسالة» التى يريد النص الشعرى أن يلفها للقارىء - وبالله من تمويه أو عزاء للعراف المسكين الذى رضى عن طيب خاطر أن يكون صدق لا صوتا، وظل الظل للأصل الملمع فى البعد والعلو والاستحالة كنا - صلاح رحمه الله وأنا - نشترك كثيرا فى قراءة بعض شعراء الغرب الذين صور لى الوهم أو الغرور أتى أحبيتهم وفهمت شيئا منهم، وكان فى مقدمة هؤلاء الشعراء - الذين طالما جرت سيرتهم على لسان أصدقاء أكبر منا فى السن - ت. إس. إليوت وريبنه ماريا ولكه... ودفعتنى الجراءة ونزق الشباب إلى محاولة ترجمة بعض روائع أولهما، وبالأخص «الأرض الخراب» و «أغنية حب بروفروك»، على الرغم من أن عدلى وزادى من اللغة الإنجليزية قد كانا - ومازالا إلى حد كبير - أفقر بكثير من أن يسوغا المحاولة الخطرة. وفى سنة ١٩٥٢ نشرت بتشجيع من أصدقاء الجمعية الأدبية المصرية بعض هذه الترجمات على صفحات مجلة «الثقافة» فى أحد أعدادها الأخيرة التى عهد بها إلينا أساتذنا المرحوم محمد فريد أبو حديد قبل أن تحتجب عن الظهور إلى الأبد ولازمتنى الرغبة المشهورة بعد ذلك، فنشرت الترجمات المشكوك فى أمرها مع خمس عشرة قصيدة لإليوت فى الجزء الثانى من (نورة الشعر الحديث) الذى سيأتى الحديث عنه بعد قليل.

٤ - كانت الخطوة التالية هى ترجمة بعض قصائد الشاعر الاشتراكى والكاتب المسرحى الشهير برتولد برشت الذى كنت قد قرأت القليل له وعنه فى سنة ١٩٥٦، ونقلت عن الفرنسية مسرحيته التعليمية الصاعدة (الاستثناء والقاعدة) التى أعتقد اليوم أنها أخذت عندنا من الشهرة فوق ما تستحق، والتصقت باسمى على الرغم منى أكثر مما تمنيت أو قدرت.

ومن مدينة فرايبورج عاصمة الغابة السوداء - التى كنت قد سافرت إليها للدراسة فى أواخر سنة ١٩٥٧ - أرسلت إلى مجلة «المجلة» حوالى عشرين قصيدة ترجمتها عن الأصل قبل أن أقطع فى تعلم اللغة الألمانية شوطا كافيا، ولابد من الاعتراف بأن عددا من زملاء الدراسة وزميلاتها قد ساعدوني على التجزؤ على هذه القفزة الخطرة. ويبدو أن رئيس تحرير المجلة فى ذلك الوقت، وهو أستاذنا العالم والمؤرخ والأديب والموسيقى الكبير، والسندباد القديم والعصرى المرحوم حسين فوزى، أعجب بهذه القصائد ونشرها فى أحد أعداد «المجلة» سنة ١٩٥٨، بل قرر لى مكافأة وقمت على رأسى فى ذلك الحين وقوع كثر من السماء وبلغت ثمانية عشر جنيها. وتوالى اهتمامى واشتغالى ببرشت بعد رجوعى إلى الوطن فى أواخر سنة ١٩٦٢، فترجمت عددا كبيرا من مسرحياته وأشعاره التى ظهرت فى سنة ١٩٦٧ تحت عنوان (قصائد من برشت).

وكم يطيب لى اليوم أن أذكر إرشادة الشاعرين الكبيرين عبدالرحمن الشوقاوى وصلاح عبدالصبور رحمهما الله بهذه الترجمة، ووصل الأمر إلى حد كتابة ناقد كبير - هو زكى المشماوى مد الله فى عمره - عن إحدى هذه القصائد المترجمة، وهى «إلى الأجيال المقبلة»، وتأثر كثير من شعراء الشباب بما فيها من نورية عدوانية وعممية ساخرة ومدمرة فى أنا! ولن أترك الحديث عن برشت قبل أن أقول إننى شمرت بالحقين

للرجوع إليه في السنة نفسها التي دوى فيها انهيار البنيان الاشتراكي في الاتحاد السوفيتي السابق وتوابعه. فبينما كنت أغلب في أوبرا المبكرة (صعود وسقوط مدينة ماهاجوني)، وجلتني أترجمها على الهامش فور قراءتها على طريقة الشعر الحديث أو «الشعر الحر»، ثم سلمت الترجمة مع مقدمة طويلة عن أقدار المدن ومدن المستقبل (البوتويات) إلى «دار الهلال» التي مازالت تضن عليها بالنشر منذ خمس سنوات، ربما من باب الاحتراز بها أو ببى أو ببرشت لا أدري.

٥ - في تلك المرحلة أيضا، من أوائل الستينيات، بدأت في تفرغ الشحنة المعرفية والوجدانية الرهيبة التي تكاثفت في داخلي إبان الدراسة في تلك الجامعة المريقة التي ارتبطت بأسماء هوسرل وهيدجر وبعض الكانطيين الجدد. وكنت وأنا أتعلم اليونانية القديمة وأحضر لشهادة أولية فيها وفي اللاتينية قد قرأت بعض أغنيات سافو (أو يسافوا) أول شاعرة غنائية في تاريخ الأدب الغربي. ولعلني قد انجذبت إليها عن غير رعى، متأثرا بحبي القديم لعل محمود طه وأشعاره وأغنياته إلى (شاعرة الحب والجمال). وظهرت ترجمة الشذرات الكاملة عن دار المعارف سنة ١٩٦٦، رقى الحلم الغامض - على الرغم من تأكل معرفتي المتواضعة باليونانية القديمة - بتقديم قيثارة الشعر اليوناني، مجرد حلم راقد بجوار غيره من الأحلام والخطط والمشروعات الموعودة في جبانة الذاكرة والذكريات. وفي الوقت نفسه تقريبا، أتممت على ترجمة ثمانين مقطوعة من الشعر الصيني القديم، ضمها كتاب فنتي يسحره وغموضه قبل ذلك فتنة لم أجربها من أى كتاب آخر من كنوز الأدب والحكمة العالمين. ذلك هو كتاب (تاو - تي - كنج) أو كتاب (الطريق والفضيلة) للحكيم الصينى لاو - تزو مؤسس الديانة الطبيعية والصوفية المعروفة باسم الطاوية (نسبة إلى الطاو أو التاو وهو طريق الحقيقة أو طريق الحياة الفاضلة المستترة....). وما زلت أذكر أنني تمنيت في مقالة الكتاب لو قُيِّص لهذا النص المذهل من أبناء وطننا من ينقله مباشرة عن الصينية بدلا من الترجمات الأوروبية، ولا أدري ما الذى يمنع أحد أبنائنا في قسم اللغة الصينية بكلية الألسن من تحقيق هذه الأمنية.

٦ - كانت الترجمات السابقة أشبه بالمقدمات أو فائحات الشهية التي تسبق المأدبة الكبيرة الحافلة. فقد انفقت في تلك السنوات مع الصديقين صلاح عبدالصبور وعبد الوهاب البياتي على تقديم كنوز الشعر الحديث والمعاصر للقارئ العربي. وقسمنا ميادين العمل - كما أشرت إلى ذلك في مقدمة (ثورة الشعر الحديث) - حسب اللغات التي يعرفها كل منا، وبدأت العمل وغرقت فيه بما عرف عني من الجدية والبراعة أو «المهبط»، حتى اكتشفت بعد حوالي ست سنوات من العمل المضني أنني الساذج الوحيد، وأن كلا الشاعرين - وحسنا فلما! - قد انصرف لشعره وحياته ولم يحسبا نفسيهما في الكهف السحري القاتل. وصدر الكتاب - الذى اعتمد على كتاب تذوقته ولم أترجمه ترجمة حرفية - للأستاذ هوجو فريدريش الذي طالما استمعت لمحاضراته عن الأدب الفرنسى في فرايبورج بين سنتي ١٩٧١ و ١٩٧٤، مع دراسة طويلة لبنية الشعر الحديث والثورة التي اجتاحت تقاليده القديمة منذ عهد الشعراء الفرنسين الكبار المسؤولين إلى حد كبير عن هذه الثورة وتلك البنية، وهم بولدر ورامبو ومالارميه مع ترجمة أهم قصائدهم، حتى شعراء القرن العشرين أو على الأصح النصف الأول منه. أما الجزء الثانى فضم نماذج من الشعر الأوروبى الحديث في إسبانيا أو من الشعر المكتوب بالإسبانية (من أونا مونو وماتشادو إلى بابلو نيرودا) وإيطاليا (من إمبرتو سابا وأنجاريتي وكوزيمودو) وفرنسا (من فيرلين وفاليري إلى رينيه شار) وألمانيا (من شتيبان جوجورج وولكه إلى انجوبورج باخمان وبابلو سيلبان وراستز برجر، وغيرهم من شعراء الشباب في ذلك الحين الذين أصبحوا مثلى كهولاً...!). وولد الكتاب الضخم أو وُثِدَ كما وثقت وولدت ميمّة كتبى الأخرى التي سكنت عنها النقد

وتجاهلها تجاهلا تاما (باستثناء تعريف قصير به في «الهلل» للصديق والراعي الكبير يوسف الشاروني، وندوة عنه في البرنامج الثاني شارك فيها المرحومان صلاح عبدالصبور والأخت العزيزة سامية أسعد أحمد).

يبد أن الكتاب - لزأى أولبلاي! - تسلل في الصمت والخفاء إلى عيون وقلوب الشباب من شدة الشعر الحديث، وربما أتحمل بعضا من المسؤولية - ولا أقول الوزر! - عما يسمى اليوم بقصيدة النثر التي تحتدم المعارك حولها. ويقين أن الأصيل منها سيخرج في النهاية من غبار المعركة متصمرا بفضل ما فيه من شعرية، أو شاعرية إذا حرمناه من صفة الشعر.

وتابعت منذ ذلك الحين ترجمات شعرية أخرى غير الترجمات التي شغلتنى أيضا لنصوص مسرحية وفلسفية بحكم اشتغالي - أو بالأولى تورطى - في تعليم الفلسفة على مدى ثلاثين سنة! وسأوقف قليلا عند هذه الترجمات بما يشبه الجرد، لكي لا أطيل على القارئ من ناحية، ولأنها متوافرة بصورة أو بأخرى، على الرغم من غياب الناشر المخفف الذي نفتقده جميعا والذي لم يفكر لحظة واحدة في شئ اسمه المسؤولية الثقافية لا المنفعة التجارية وحسابات البيع والشراء والكسب والخسارة!

٧ - توجهت بعد (ثورة الشعر الحديث) إلى شاعر الوحدة والاكنتاب والحنين للأصول والمعهد الأسطورية القديمة وهو فريدرش هلدن، وذلك في أعقاب حب رومانتيكي خائب لابنة الجيران ومشروع زواج فاشل كانا فيما يبدو أقصر طريق للدخول في الغياب الشعري مع ذلك الغائب الحاضر العظيم. وأظن، مجرد ظن، أنني بترجمة معظم أشعاره وأناشيدته الكبرى - في إطار شبه ووالى ضم سيرة حياته المأسوية التي انتهت بإصابته بجنون الاكتئاب بعد فشله في الحب والأدب والحياة - وقد داوبت الداء بالتي كانت هي الداء، وشربت من كئوس المرارة ما يكفي للخلاص من المرارة، ودخلت كهف الحزن والكآبة لأخرج منه راضيا، وعلى شفتي ابتسامة الحكيم العارف الذي يصعب بعد ذلك أن تفاجئه طعنات الغدر والخسة والتجاهل وعدم الاحترام التي اقتربت في بعض الأحيان من حدود الإهانة. وكأني كنت طوال سنتين أو ثلاث سنوات أعيش في مواجهة الجدران الباردة الخرساء وأتطلع مع ذلك للخروج من الكهف الشتوي والتأمل برؤية ربات الأمل ترفرف في الريح:

ويلي! لو جاء شتاء أين ساقطف أزهارى

والأقوى نور الشمس وظل الأرض؟

تبدو الجدران أمامي باردة خرساء

والرايات ترفرف في الريح.

وخرجت من الكتاب بمزبد من الوعي بوجودي الشعري؛ أرى بجائتي التي وهبتها للشعر وعشتها في الشعر وبالشعر. وربما كان هذا، إلى اليوم، هو عزائي الوحيد عن اختياري الحر للوجود الشعري في الظل، بعيدا عن أضواء المسرح وطبول الشهرة التي سرقتها اللين هم أشطر منى وأعلى صوتا وأكثر اهتماما بالأنا التي تعذبهم وتمذبنا. وربما لا يخلو من دلالة أيضا أنني أهديت الكتاب - الذي صدر قبل أكثر من عشرين سنة - إلى الراقدة الكبير عبد الرحمن بدوي الذي لا يخشى المستحيل ولم يترقب أبدا بالشعر - لاسيما في ترجماته المنظومة التي لا تخلو من المعاطلات الشنيعة. وقد لا يخلو أيضا من الدلالة أن الكتاب صدر - دون أن أعلم أو أقصد - في الوقت نفسه الذي صدر فيه كتاب الشاعر اللبناني الرقيق العميق فؤاد رفقة عن الشاعر نفسه؛ الأمر الذي

حدا بأحد المستشرقين الفضلاء، وهو الأستاذ بيتر باخمان بجامعة جوتنجن، أن يقارن بينهما في بحث طويل مدقق بينما انتقاد عندنا صامتون متجاهلون.

٨ - إن أنس لا أنسى كيف انتفعت في هذه الفترة الزمنية نفسها، أو كيف اضطرت، إلى كتابة بحث طويل عن الشعر الألماني بعد الحرب العالمية الثانية، وفرغت منه خلال ثلاثة أسابيع وصلت فيها الليل بالنهار. فقد رجعت من العمل في فرع جامعة القاهرة بالخرطوم لمدة سنة لم تكرر فوجدت خطابا من مجلة «عالم الفكر» المشهورة تطالبني بمقال لعدد تنوى إصداره عن الشعر. ولم يكن من الممكن أن أتردد فأقبلت على السير فوق أشواك الشعر التجريبي المؤلم وأسسه النظرية وظروفه التاريخية الأخد للإلاما. وصدر المقال بعد ذلك سنة ١٩٧٤ بسلسلة والمكتبة الثقافية بعد حوالى العام من زميل له عن التمييزية في الشعر والقصة والمسرح - وفيهما قدر لا يستهان به من القصائد المترجمة عن شعراء كبار ابتداء من ولكه وجيله حتى أجيال المجددين من شعراء الألمانة الكبار الذين جددوا لغة الشعر حتى وصلوا بها إلى حدود الصمت، من أمثال جوتفريد بن وباخمان وسيلان اللذين سبق ذكرهما وغيرهما، إلى النمى لوست ناندل وأصحابه من رواد ما يسمى بالشعر الجسم.

وأحسب أن هذا الكتيب - وهو (لحن الحرية والصمت) - قد كان له بعض التأثير على أبنائنا من دارسى الأدب الألماني ومن شدة الحداثة المثيرين إلى حد الانفلاق والصراخ فى حجاتهم المظلمة!

٩ - يكفينى الآن أن أشير، إشارة سرهة وموجزة، إلى بعض الكتب التى ضمت عددا كبيرا من الترجمات الشعرية لأنتقل بعد قليل إلى الأبعاد الأخرى التى وعدت بالتطرق إليها فى بداية هذه الشهادة. هذه الكتب هى (قصيدة وصورة) - ١٩٨٧ - الذى أحسب أن موضوعه الطرف - وهو تأثر الشعراء عبر المصور أو تراسلهم مع الفنون التشكيلية - قد وصل إلى عدد كبير من القراء بفضل نشره فى سلسلة «عالم المعرفة» المرموقة، وكذلك كتاب (جذور الاستبداد) - الذى ظهر أيضا فى السلسلة نفسها وشاء إخواننا الكويتيون أن يغيروا عنوانه الأصلي وهو (حكمة بابل) - وضم كل نصوص ما يعرف فى علم الأسوريات باسم أدب الحكمة البابلية، وهى قصائد طويلة تغنى فيها أصحابها المجهولون براء النفس، وشكوا مر الشكوى من الظلم راسخ الأقدام فى أرضنا سبعة الحظ منذ عهد حضارتنا القديمة.

ولأن المجال لا يسمح بالكلام عن القصائد التى ضمتها هذان الكتابان، فسوف أسارع بالتحول إلى بعض الأسئلة التى لا يصح إهمالها فى هذه الشهادة:

ما مدى تأثير هذه الترجمات على ترجماتى الأخرى للنصوص الفلسفية والمسرحية؟

وهل أثرت بعض التأثير الصريح أو المضمحل على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرح؟

والى أى حد أصابنى التوفيق أو الإخفاق فى القصائد التى أزعج الآن أنها فرضت نفسها على دون أى تعلق أو تعمل فترجمتها فى شعر منظوم؟

١٠ - من الصعب أن أجيب إجابة مفصلة عن هذه الأسئلة، لأنها من شأن الناقد أو النقاد الذين أقرر للحقيقة والتاريخ أن معظمهم - إن لم يكن جميعهم - لم يكلف خاطره حتى بالاطلاع عليها، دع عنك بالحكم عليها وتقييمها سلبا أو إيجابا. لكننى سأحاول، على كل حال، مع التزام القصد والاقتصاد بقدر الإمكان.



فأما عن السؤال الأول، فأحسب أن أسلوب وجودى وتفكيرى الشعرى قد فرض على - إلا فى حالات نادرة اقتضتها ضرورات أكل العيش أو تعليم الفلسفة فى جامعات القاهرة وصنعا والكويت على مدى ثلاثين عاما شديدة الحرارة والقسوة - أقول إننى أحسب أن هذا الأسلوب قد تحكم إلى حد كبير فى اختياري النصوص التى لمست فيها قدرا من الشاعرية أو التى لمست قلبى قبل أن تحرك عقلتى. من ذلك مثلا ترجمتى لكتاب (الطريق والفضيلة) الذى سبق ذكره، ولنصوص الحكماء السبعة وأفلاطون (الرسالة السابقة ضمن كتاب «المنقذ - قراءة لقلب أفلاطون») وأرسطو (فى نصه الرائع البليغ الذى كان مفقودا وعثر عليه بالصدفة قبل عقود قليلة وهو «دعوة للفلسفة»)، بجانب ثلاثة نصوص نفيض بالشاعرية رغم عورتها وشدة غموضها لفيلسوف الوجود الأكبر مارتن هيدجر (ضمن كتاب «نداء الحقيقة») ونص أخير (كان بالصدفة أيضا هو آخر نص كتبه الفيلسوف كارل ياسبرز - وهو «تاريخ الفلسفة بنظرة عالمية»). وأهم من التأثير على اختيار النصوص هو أسلوب الكتابة الفلسفية الذى سرت عليه، أو بالأحرى فرضته طبيعتى وأسلوبى الشعرى فى الوجود كما تجلّى فى دراسائى الفلسفية المختلفة التى طالما اتهمت بأنها حولت الفلسفة إلى شعر، وهى تهمة أعتقد أنها ظالمة من أكثر من زاوية، لأنها لم تهمل مقتضيات الدقة والمنهجية والمقالات التى ترفضها الكتابة الفلسفية، حتى عند الفلاسفة ذوى المزاج الفنى والأدبى من أفلاطون على أقل تقدير حتى كيركجور ولانغلاسة الوجود وبعض البنيويين والتفكيكيين المعاصرين، ولأنها كذلك لا تعترف بالحدود الضيقة والحوارج المصمتة التى يفرضها كثير من نقادنا الذين يضمنون كل إنسان وكل شئ فى خاتمة أو فى نابوت «مصرى» خائلى للأفئاس، ولا يعرفون بأن الشعر والفلسفة ينتهى كلاهما إلى احتضان صاحبه، وأنهما - كما نقول عبارة مشهورة لهيدجر - يسكنان على قمة جبلين متجاورين وإن كانا منفصلين. وليت هؤلاء النقاد من ذوى البعد الواحد أن يتفضّلوا ويسألوا أنفسهم أين يبدأ الشعر أو أين تنتهى الفلسفة، وكيف نفرق بينهما فى أعمال الأدباء والمفكرين العظام عند غيرنا أو عندنا!

وأما عن الشق الثانى من السؤال، فقد كانت اختياري للنصوص المسرحية القليلة التى ترجمتها نابعة من الموقف نفسه والتوجه الشعرى أو الشاعرى للوجود. وربما يقتنع القارئ بصحة هذا الزعم - الذى أتمنى ألا تعلق به آثاره من الغرور والادعاء أو الترجسية والتضخم التى يعلم الله والأصدقاء المارفون أننى أبعد الناس عن الإصابة بوبائهما المستشرى بين عدد كبير منا نحن المثقفين العرب. وحسب هذا القارئ أن ينظر فى ترجمائى لمسرحيات مختلفة من جوته وشتر وبرهشت وبعض الكتاب التعبيريين حتى الكاتب المسرحى المعاصر تانكريد دورست.

١١ - وتظل الإجابة عن السؤال الثانى عن التأثير المحتمل للترجمات الشعرية على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرحية أمرا شائكا يتجاوز حدود قدرتى المحدودة، كما يهدد بالوقوع فى الأمراض المستصعبة التى أشرت إليها. لكننى سأجافز بالقول بأنها - أى تلك الترجمات - قد أكدت شاعرية أسلوبى فى القصة وأثرته بالصور الفنية، بل جاوزت ذلك الطابع الذاتى، فجلست من الصعب التمييز فى بعض الكتابات - كالبكاليات على سبيل المثال، وبالأخص البكاليات الأولى والثانية والبكالية إلى صلاح عبدالمصور التى تصور بعض الطيين أنها ديوان شعرا - بين الشعر والنثر الشاعرى الذى يكثر للأدب من الإيقاعات المسجورة. والأهم من ذلك أن بعض ترجمائى وقراءائى للشعر قد أثرت على اختيار الموضوعات نفسها، وأكتفى بأشئلة قليلة لهاها تعينى من الحرج الذى يسببه مثل هذا الحديث: فقصة «الذئب الذى أراد أن يدخل فى جملة مقيدة من مجموعة (المصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت) - ١٩٨١ - مستلهمة من قصيدة للشاعر الألمانى الساخر كرسيتيان مورجن شترن (١٨٧١ - ١٩١٤)، ومسرحائى الطويلة تهج أسلوبا ملحميا لا أستطيع أن أنكر تأثره

بترجمائى لأشعار برشت وبعض مسرحياته. وفى معظم مسرحيات القصيرة والطويلة قصائد منشورة هنا وهناك، اقتضاها الموقف أو جرت على لسان بعض الشخصيات التى تتغنى بها، بل إن الكورس فى إحدى هذه المسرحيات (وهى البطل) كتب كله شعراً، وأذكر أننى لم أجِد فى ذلك أية مشقة. ولو اطلع أحد على آخر مسرحية نشرت لى، وهى مسرحية (هو الذى طغى أو محاكمة جلجاميش) ١٩٩٢، لرأى كيف تأثرت بقراءتى للمحمة جلجاميش البابلية الشهيرة التى ترجمتها بعد ذلك (١٩٩٤)، وكيف تأثرت كذلك مسرحياتى المتواضعة - التى جمعتها تحت عنوان «القصير الأصفر ومسرحيات أخرى شرقية» ١٩٨٩ - بترجمة القصائد الثلاث الطوال من أدب الحكمة البابلية الذى أخذ من عمرى ما يقرب من ثلاث سنوات أضافت قطرات مرة إلى كأس الاكتئاب الذى زاد وقاض فى ذلك الحين.

وأخر ما أورد الإشارة إليه، فى هذه الشهادة التاريخية والفنية، هى ترجمتى الشعرية التى سبقت الإشارة إليها لإحدى المسرحيات التعبيرية (وهى «المقلون» ضمن كتاب، «المسرح التعبيري» - ١٩٨٤) أوبرا (ماهاجونى) لبرشت التى ذكرتها قبل قليل. ولا أنسى للحقيقة والأمانة أن أعترف بأن الكسور الكثيرة قد تسلت رغمًا عني إلى عظام هذه الترجمات الشعرية وغيرها من القصائد التى فرضت على ترجمتها نظامًا وتناثر فى كل ترجمائى - ومرجع هذا إلى جهلى التام بعلم العروض، وعجز الأذن الحساسة لموسيقى الشعر عن تلافى الإساءة إليه وإلى العبقري المتفرد (الخليل بن أحمد) الذى أبدعه إبداعاً فريداً مثله.

١٢ - وأخيراً، ربما كان أفضل ختام يصل نهاية هذا الحديث ببدايته ليكمل الدائرة التى مازلت أعجزك داخلها إلى أن نشاء رحمة الله، هو تقديم مثال واحد لترجمة الشعرية المنظومة التى حاولت فيها - بقدر الطاقة - الجمع بين أمانة الترجمة وجمالها.

والمثال مأخوذ من الترجمة التى ذكرتها فى بداية هذه الشهادة (الديوان الشرقى) للشاعر الغربى جوت، وهى قصيدة يرى غالبية النقاد والدارسين أنها هى ذرة عقد هذا الديوان الفريد، وواحدة من أروع أشعار جوتة الغنائية على الإطلاق. ومن أسف أن المجال لن يسمح بتحليل هذه القصيدة وبيان دلالاتها الصوفية والكونية التى عبر فيها أمير الشعر والشعراء الألمان عن رؤيته وتجربته الشعرية التى لا ينفصل فيها الدين عن الحب عن وحدة الوجود الحى للفعال إلى الأبد.

وليك قصيدة «الحنين المبارك» التى ربما تكفر عن ثغرتى السابقة:

لا تقل هذا لغير الحكماء	•	ربما يسخر منك الجاهلاء
وأنا أثنى على الحى الذى	•	حنّ للموت بأحضان الهيب
فى ليالى الحب والشوق الرطيب	•	يصبح الوالد والمولود أنت
يحتوى قلبك إحساس غريب	•	ومن الشمعة إطراق وصمت
تترك السجن الذى عشت به	•	غارقاً فى عتمة الليل الكثيب
ينشر الشوق جناحيه إلى	•	وحدة أعلى وإنجاب عجيب
سوف تعزك من السمر ارتعاشة	•	ثم لا تجفّل من بُعد الطريق
وستأتى ملهما رقت فراشة	•	تعشق النور فتتهوى فى الحريق
وإذا لم تصنع للصوت القديم	•	داعياً إليك: متّ كيما تكون!
فستبقى دائماً ضيفاً يهيم	•	فى ظلام الأرض كالطيف الحزين

## المترجم ممثلاً ترجمة الشعر: تجربة شخصية

### بشير السباعي\*

يدلّني أنه مما لأطائل من ورائه أن أتحدث عن تجربتي الشخصية في ترجمة الشعر من زاوية مشكلات التقنية ونهج التعامل مع تلك المشكلات. وبالرغم من أن هذه المشكلات وتلك النهج تتدرج، بطبيعة الحال، ضمن مكونات التجربة، فإن التوقف أمامها قد يجرد الحديث من الشيء الأكثر أساسية؛ أي فهم المترجم للمغامرة الإبداعية التي ينخرط فيها.

لنترك جانباً، إذن، عدة الشغل ولنبتعد عن ورشة الأدوات، لنخرج إلى ساحة المسرح الروماني المكشوفة. بالنسبة إليّ، كانت تجربة ترجمة الشعر، ولا تزال، تجربة اعتراف بالآخرية وتجربة اعتراف بإمكان، بل بوجود، تمثيلها بوصفها مظهراً آخر للذاتية، وهو المبرر الأساسي لاعتبار هذه التجربة فعلاً إنسانياً بامتياز، لا يمكن أن يتسامع مع أية تقييدات قومية من أي نوع، وهو ما ينسجم مع واقع استحالة العصور على شوقيينيين بين المترجمين الذين يفهمون رسالتهم من هذه الزاوية، فمن يمد جسراً لا يبيت في أساسه قبلة موقوتة، ومن ينشر شراعاً لا يفرق أرضية المركب.

هذه الحقيقة تصبح أكثر رسوخاً عندما يتباين الشعراء الذين يترجم لهم المترجم وكذلك عندما تتمدد اللغات التي يترجم عنها. ففي حالة كهذه، تصبح القدرة على تمثيل الأعمال المتباينة وينابيع الإلهام المختلفة،

\* مترجم وناقد، مصر.

على اختراق حواجز الألسن وشق طريق وسط الأبراج البابلية، دليلاً أكيداً على اندماج حميم بين الذاتية والأخرية.

ولكن كان هذا الاندماج امتلاكاً، فإنه يظل مع ذلك امتلاكاً لأخرية متميزة ومستقلة، يجب أن يظهر تمايزها واستقلالها واضحاً خلال فعل الامتلاك ذاته، وإلا تحول المترجم إلى وصي خائن لوصية المؤلف، وهي وصية نقل تراثه إلى الآخرين مكاناً وزماناً، كما هي، دون زيادة أو نقصان. هكذا يمكن أن نكون بعيدين عن تقديم ما هو دخیل في صورة الأصل وبعيدين عن خلط أصواتنا نحن بأصوات من نريد الاستماع إليهم بلساننا، فهذا الخلط هو فعل اختصاب أو هو فعل غش للآخر!

إن امتلاكنا الأخرية في فعل ترجمة الشعر هو كامتلاك الممثل المسرحي للشخصية التي يلعب دورها. وهو، بهذا الشكل، امتلاك من نوع خاص، هو نوع من التمثيل إلى درجة الذوبان في ما نملك، وهو مستوى لا يمكننا بلوغه، مع ذلك، إلا إذا كنا جريئين بما يكفي لمواجهة تحديه.

هذا التحدي هو تحدي الفهم والقدرة على الفعل، وهو، كذلك، تحدي الموهبة الإبداعية الفنية، الذي يستحيل دونه تحقيق مثل هذا الامتلاك.

وإذا كان من المستحيل على الممثل المسرحي أن ينجح في أداء دوره إن لم يندمج في هذا الدور ويتماهى معه، خلال الأداء المسرحي، فمن المستحيل، بالمثل، على مترجم شاعر ما أن ينجح في ترجمة هذا الشاعر إن لم يندمج معه، خلال فعل الترجمة، وهو اندماج ضروري إلى أقصى حد، ولاغنى عنه بآية حال.

من يترجم، مثلاً، قصيدة ليرمونتوف: «وداعاً يا روسيا التي لم تتطهر من أدرانها، لا بد له أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه الشاعر المتحرد الساخط ذاته، بلحمه ودمه، وقد وقف يرت على عرف جواده تحت سماء مدينة باليوم، استعداداً للرحيل عن روسيا إلى القوقاز، فراراً من أعين الباشاوات الروس وأذنانهم، الذين شنقوا ويليف دون أن يظف لهم رمش. ومن يترجم، مثلاً، قصيدة كافافي: «شموع»، لا بد له أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه نزيل ١٠ شارع ليسبيوس بالإسكندرية، بكلم الظلال التي تتأرجح على الجدران في مسكن الروح، بعد يوم حافل في الشارع، مسكن الجسد والشهوات.

هذا، مثلاً، هو ما أجاز لإيفانوفسكي، مترجم شيكسبير إلى الروسية، أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه ليس أقل من شيكسبير! وهو، بين أمور أخرى، ما سمح بأن يقبل ملايين القراء على قراءة ترجماته!

بين الوارثين، يعتبر مترجم الشعر ناقلاً لإرث. وبين الفنانين، يعتبر أقرب ما يكون إلى الممثل المسرحي. ناقل الإرث يجب أن يكون أميناً على التركة، والممثل يجب أن يذوب في دوره.

رأيت بورزهات رسمها ديستوفسكي بالبر الأسود لشخصيات رواياته، وعرفت أنه كان حريصاً على أن تصل قراءته لحمل، بطريقة واحدة، إلى جمهرة القراء ذوى الخلفيات المتباينة. وأعتمد أن هذا الطموح مشروع، وإن كنت لا أعرف إلى أي مدى نجح فيه عملاق الأدب الروسي. كذلك، يطمح الشاعر إلى أن يصل شعره، عبر الترجمة، كما هو، دون انتهاك صوت المترجم لصوته هو.

ويمكننا أن نتبين إلى أي حد يتميز صوت الشاعر إذا وجدنا أنفسنا أمام ترجمات مترجم واحد لشعراء مختلفين.

في تجرّبي الشخصية، يمكنني أن أجد أن صوت جورج حنين يظهر، في ترجمتي، متميّزاً عن صوت جوس منصور، حتى بالرغم من الوثائق السورالية الحميمة التي تجمع بينهما، فالتمايز بين الصوتين موجود في الأصول، ويمكنني، بالمثل، وهذا أمر أسهل، أن أجد أن صوت نيكولاي جوميلوف، زوج أنا أخماتوفا، البحار الذي زار مصر، يظهر، كذلك، في ترجمتي، متميّزاً عن صوت إيغور سيفيريانين، معاصره، الساخر الحكيم.

والحال أن حضور المترجم، شأنه في ذلك شأن حضور الممثل على خشبة المسرح، إنما يكمن في ذواته ذاتية في الأخيرة. والمترجم، شأنه في ذلك شأن الممثل، هو الكاتب الوحيد الذي يهتف نفسه على نجاح ترجمته إذا قلنا له إننا لم نشر بوجودك؛ لقد كنا، في ترجمتك أمام الشاعر نفسه! مثلاً يهتف الممثل نفسه على نجاح أدائه إذا قلنا له إننا لم نشر بوجودك، لقد كنا، في أدائك، أمام هاملت شخصياً!

أما المترجم الواحد الذي يترجم لشعراء مختلفين فيبدو حاضراً بذاته وسط كل هذا التنوع، فهو، في رأيي، النموذج المثالي (1) للفشل.

وكما أن الممثل الواحد لا يمثل، غالباً، دوراً واحداً، كذلك لا يترجم المترجم الواحد، غالباً، شاعراً واحداً. وكما أن كل دور مسرحي أو سينمائي نوعي يتطلب من الممثل، إلى جانب مهارات وقواعد الفن الإجمالية، قواعد ومهارات نوعية، كذلك المترجم، لا يمكن أن يكتفي بالمهارات والقواعد الإجمالية لفن الترجمة، بل يحتاج إلى قواعد ومهارات نوعية، مع كل شاعر، ومع كل قصيدة، بما يتناسب مع مهمة ترجمة الشاعر المحدد والقصيدة المحددة.

فالمهارات النوعية التي طلبها من فانيما ريدجريف أداء دور إيزادورا دنكان إنما تختلف عن المهارات النوعية التي طلبها من المثلة الإنجليزية أداء أدوار أخرى.

ومن الواضح أن ما هو مطلوب من المترجم حين يترجم الأغاني الشعبية إنما يختلف عما هو مطلوب منه حين يترجم الكلاسيكيات، وما هو مطلوب من مترجم الرعايات الفارسية يختلف عما هو مطلوب منه حين يترجم السونيتات الروسية... إلخ.

هذه المهارات النوعية لا يمكن أن تكون شيئاً أقل من تراكمات معرفية متميزة وتنوع. ومن لم يسمع عن شجرة البتولا الروسية لن يلحح الريف الروسي الذي يرقد تحتها، ولن يفهم شيئاً من سيرجي يسنين. ومن لم يسمع شيئاً عن الدبسميرين لن ينجح في ترجمة قصيدة بوشكين: «أريون» التي لا يرد فيها أي ذكر لهم. ومن لم يسمع عن أبحران شيكسبير تجاه موت ابنه هاملت لن يفلح في ترجمة كثير من سونياته، وهو ما حدث مع أولئك المترجمين الذين قدموا لها صياغات موسيقية تتميز بتدفق عذب في حين أن الصياغات الموسيقية المطلوبة لترجمتها هي الصياغات الشجية المريرة، كما بين ذلك ليفانوفسكي.

وكما أن كل زمن يحتاج إلى إخراج جديد لمسرحية كلاسيكية ما، فإن كل زمن جديد يحتاج إلى ترجمات جديدة للموروث الشعري. فكل شيء يتحول، والتحول هو قانون الوجود الأشمل، وهو قانون الثقافة الروحية كذلك، وقانون الألسن. إن نهر الحياة لا يتوقف عن الجريان. والشئ الأكثر تميزاً هو أن المترجم إنما يترجم لمعاصريه، وليس لأجيال قادمة. فهذه الأجيال سوف تكون بحاجة إلى مترجمين معاصرين لها،

يتكلمون بلسانها هي، لا بلساننا نحن. كذلك، وبهذا المعنى، لا يبدو أن هناك ما يبرر لترجم عربي للشعر الأجنبي بينما الآن أن يستخدم لسان أسلافنا؛ إنه يتحدث إلينا نحن، فكيف يتحدث إلى الأحياء بلسان الأموات؟ ونحن، بدورنا، سوف نموت، وسوف يأتي بعدنا أناس آخرون، مختلفون، مثلما يحتاجون إلى إخراج جديد للمسرحيات الكلاسيكية، يحتاجون كذلك إلى ترجمات جديدة للنصوص الإبداعية، حتى وإن كانت هذه النصوص قد ترجمت من قبل أكثر من مرة!

لا نبات ولا خلود لشيء، ولا للفكر، ولا لواقعه المباشر، ولا لترجمة هذا الواقع المباشر. وإذا كان لابد أن نكون، فيجب أن نكتف ذواتنا في الآخرة، بلديان في زماننا. إن حضورنا، بوصفنا مترجمين للشعر، إنما يكمن في هذا، وفيه وحده، أساساً!

وإذا أمكن لعلنا، بوصفنا مترجمين للشعر، أن يخترق الأزمنة القادمة، فلا يجب أن نهمل أنفسنا كثيراً على ذلك، لأن مجاحنا في ذلك لن يكون غير عرض آخر من أعراض مرض إنساني قديم، اسمه الحنين!



# قصيدة النثر العربية

## ملاحظات أولية

### رُفعت سلام\*

لعلهم آحاد - فحسب - من اطلعوا عليه من النخبة الشعرية والثقافية العربية، حتى الآن. وكان لكل منهم أن يوظفه لحسابه الشعري، أو النقدي، أو - حتى - العقائدي، دون أن يسمعه أحد منهم - بكامله - للأخريين (هل يمثل ذلك شكلا من معادلة المعرفة = سلطة؟). ما من ترجمة، ما من قراءة نقدية، ما من عرض للمحتويات. اسم بلا جسد، وعنوان يرد في الإحالات المرجعية القليلة، ولا كتاب. واسم مؤلفته يعرفه الجميع - من الأجيال الشعرية كافة - دون معرفة بكتابها ذاته. وشذرات من المقدمة تتحول إلى مواصفات جاهزة، مجردة، ومطلقة لقصيدة النثر، «صالحة لكل زمان ومكان».

(١)

في المجلد ١٤ من مجلة «شعر» البيروتية (ربيع ١٩٦٠)، ترد الإشارة الأولى إلى الكتاب في مقال لأدونيس

لكتاب (قصيدة النثر منذ بودلير إلى الوقت الراهن) لسوزان برنار تاريخ عربي، وفاعلية مؤكدة في الشعرية العربية، منذ صدور طبعته الأولى عام ١٩٥٨ بباريس. هل ربما كانت فاعليته - عربيا - أعمق وأقنح من فاعليته فرنسيا، في مجاله الحيوي الأصلي، برغم عدم صدور ترجمة له حتى الآن (١) بالعربية (مفارقة نضىء - في بعض وجوهها - آليات التفاعل الثقافي، وأشكالها العربية). وطوال هذه السنوات - قرابة أربعين عاماً - ظل الكتاب هاجسا أساسيا لدى شعراء «الحدائق» العربية. غالب حاضر، في آن. غالب بالفعل، حاضر بالقوة. لكنه الغياب الذي لا يفضى إلى نسيان، يقدر ما يفضى إلى التثبيت بالغائب، ليصبح غيابه حضورا فادحا، بلا غفران. إنه نوع من المهدي المنتظر.

\* ناقد وشاعر، مصر.

كانت المرة الأولى - في الكتابة العربية - التي تُطرح فيها «قصيدة الشعر» بهذه الدقة، ولعلها المرة الأخيرة. لكن المقالة تعتمد - بصورة مطلقة - على ما كتبه «سوزان برنار» في مقدمتها، بلا إضافة ذات بآل، ودون اختراق للأفاق الشاسعة العميقة التي فتحتها، وأوغلت فيها وراء القصيدة.

ذلك ما يشدد عليه - أيضاً - الناقد محمد جمال باروت، في دراسته المهمة (الحدث الأولى)<sup>(٣)</sup>، فيما يرصد - بالإضافة - احتدام الجدل حول قصيدة الشعر، في الاجتماعات الأسبوعية لخميس مجلة «شعر» في ربيع ١٩٦٠، على إثر قراءة أطروحة سوزان برنار حول قصيدة الشعر. وبموجب التمييز بين قصيدة الشعر والقصيدة المحررة من الوزن والقافية، الذي أثارته قراءة أطروحة سوزان برنار، والقسم الذي يحمل عنوان «قصيدة الشعر والشعر الحر»، اعتبرت حركة مجلة «شعر»، مثلاً، إنتاج محمد الماغوط في «حزن في ضوء القمر» شعراً لا قصيدة.

موقف جماعي إجماعي من الكتاب باعتقاد مفاهيمه وتبنيها - من قبل واحدة من أهم الحركات الشعرية العربية في القرن العشرين - اعتماداً مطلقاً، لتهتفول إلى «إنجيل» الجماعة المقدس. ومنه، تستمد أحكام التقويم بشأن الأعمال الشعرية، بوصفها مرجعاً وحيداً، وتستخرج أسلحة الهجوم والدفاع - كترساة مدججة. ولا مرجعية أخرى للحركة. والملاقة به قائمة على استظهاره ونسخه.

لذا، لم يكن لأنسى الحاج - في مقدمة ديوانه (لن) ١٩٦٠ - سوى أن يكرر أدونيس، في استحضاره الحرفية لمفاهيم ومصطلحات سوزان برنار،

بحاج توضيح ماهية قصيدة الشعر إلى مجال ليس متوافراً. وإنني أستعير بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان «قصيدة الشعر من بوليفر إلى أماناه» للكاتبة الفرنسية سوزان برنار<sup>(٤)</sup>. لتكون قصيدة الشعر قصيدة نثر، أي قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التوهج، والجاهلية<sup>(٥)</sup>.

يحمل عنوان «في قصيدة الشعر»<sup>(٦)</sup>. واستناداً إلى الكتاب - إلى مقدمته الموجزة، بالتحديد - يفتقر أدونيس المصطلح، ويظهر خصائص قصيدة الشعر، والتمايزات الأساسية بين «الشعر الشعري» و«قصيدة الشعر»:

ليس للشعر الشعري شكل، هو استمرار واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية. لذلك، هو رؤائي أو وصفي ينتج دائماً إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي. ولذلك، يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل، وتنفس فيه وحدة التناغم والانسجام.

أما قصيدة الشعر فلذات شكل قبل أي شيء. ذات وحدة مغلقة. هي دائرة أو شبه دائرة. لاخط مستقيم. هي مجموعة علاقت تنظم في شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد، منتظم الأجزاء، متوازن. هي شعر خاص يستخدم الشعر لغايات شعرية خالصة.

أما خصائص «قصيدة الشعر» التي تستكمل التمايز بينها وبين «الشعر الشعري»، فتتحدد - لديه - في ثلاث:

أ - يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم وإعيا، فتكون كلاً عضوياً، مستقلاً. تكون ذات إطار معين. وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن الشعر الشعري الذي هو مجرد مادة. فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في قصيدة الشعر.

ب - هي بناء فني متميز. فقصيد الشعر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية.. فهناك مجانية في القصيدة. ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمية.

ج - الوحدة والكثافة. فعلى قصيدة الشعر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.



فاعلية «سوزان برنار» - في الشعرية العربية الحديثة - فاعلية تأسيسية للنظري، عبر جماعة «شعر» أولاً، ثم من خلال أدونيس ثانياً. فاعلية بالوساطة، لا بذاتها. ولأنها كذلك، فهي منقوصة ومجزأة؛ لأن أداة الفاعلية - الكتاب - لم يسمح لها بالحضور الذاتي، المباشر، والمكتمل، في ذاتها، وإنما اتحصر دورها في استخدامها الموجه، في توظيفها من قبل الجماعة وبعض شعرائها. وهو توظيف اختصرها - وهي الشاعسة الشاعقة - إلى بعض أفكار لا تخرج عن الصفحات الأولى. وهي فاعلية ملتبسة - من بعد - لاختلاطها بفاعلية أدونيس الشعرية والثقافية.

أما مصادفة صدور الكتاب في العام التالي - مباشرة - لعام تأسيس مجلة «شعر» (١٩٥٧)، فهي مصادفة مدهشة، ونادرة، في التواريخ الأدبية. كأنه قد صدر من أجلها، ومن أجل قصيدة النثر التي كانت تتأسس في اجتماعاتها، وعلى صفحاتها.

فهو هو مصادفة أيضاً أن تغلو الأعداد الثلاثة عشر الأولى من «شعر» من أية مقارنة لقصيدة النثر، قبل طرح بعض أفكار الكتاب في مقالة أدونيس (العدد ١٤)؟

كأنما المجلة والجماعة كانتا في انتظاره، من أجل تأسيس نظري لقصيدة النثر.

ما أكثر الأسئلة.

وما أقل الإجابات.

(٢)

للقاهرة - شعراً - سياق آخر، في الزمن نفسه.

يضيء السياق كتابان أساسيان، كل منهما عمدة في مجاله، يكشف منحي كاملاً من «الشعرية» المهيمنة في الستينيات المصرية، وربما العربية.

الأول: (الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، للدكتور عز الدين إسماعيل. وهو (المرجع) - ربما - في موضوعه، لدى الكثيرين، حتى الآن، رغم تقدم المعهد

نصان سيحلولان إلى مصدر للأذكار الشائعة عن قصيدة النثر، لدى الأجيال الشعرية التالية، الخارجة على النسق الشعري العام. نصان مرجعيان، ينطويان - رغم كل شيء - على مفاهيم محددة، متماسكة، تجيب عن أسئلة الحد الأدنى، بما حوّلها - تاريخياً - إلى «مانيفستو» لقصيدة النثر العربية، سيدخل دائرة المحفوظات المقررة على الشعراء القادمين.

لكن النصين اقتعرا - طوال السنوات التالية - إلى أية إضافة إيجابية، أو تطوير نقدي منهجي، لما ورد بهما، سواء من الشاعرين - أدونيس والحاج - أو من غيرهما (إذا ما لحينا جانباً بعض المقالات التي لا تزيد عن «إعادة إنتاج»). ثمة كتابات مهمة - بالتأكيد - في «حديث» الشعر العربي المعاصر، وأفائه المختلفة، الطوط على مفاهيم ورؤى تجاوز ما كان مستقرًا في الوعي الرومانتيكي والوعي «الواقعي الاشتراكي»، لكن «قصيدة النثر» من حيث هي موضوع خاص، ذي إشكالات نوعية خصوصية - ظل يبنأى عن المقاربة، مرة أخرى.

أسئلة البهمة، ولا إجابات، أفلدحها سؤال «الإيقاع» والقصيدة كتكسب - إبداعياً، عربياً - أرضاً جديدة، ولا ضوء وحيداً.

موجة عارمة في إبداع قصيدة النثر، طوال الستينيات والسبعينيات، جرفت معها - إلى هذا الحد أو ذاك - بعضاً من أساطين الكتابة «التفصيلية»<sup>(٦)</sup>. أصبحت القصيدة واقفاً شعرياً مغزلاً الحضور، ولا رؤية نظرية، لا ترجمة، ولا إجهاداً.

لذا، يقف النصان نصاً من علامات الاستفهام والتعجب معاً، شاهداً نموذجياً على وضعية ثقافية بكاملها، متكررة في تاريخنا الثقافي.

وخارج النصين، سيؤم أدونيس - لمشرين عاماً تالية - مصطلحات «سوزان برنار» حول الشعر: الكشف، الرؤيا، العرافة، الهدم، الشاعر النقي... إلخ، لتشكل مبركات خطابه الكتابي، فتنتقل - من جديد - عبره، إلى الآخرين، دون إحالة - هذه المرة - إلى المصدر، أو معرفة به.

بمنهجه النقدي ورواء النظرية (ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦).

ولن نعرض مرة واحدة - على مصطلح «قصيدة النثر»، أو ما يشير إليها، على امتداد أكثر من أربعين صفحة من القطع الكبير. كأنه وكأنها ليسا من «قضايا الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية». لا إشارة واحدة.

هو محاولة لرصد «الشائع»، المهجمن المموصى، في الشعر «المعاصر»، ولا موضع للاستثناء، والخارج عن المجرى العام والهيمنة.

وقد اتسمت الطباعت التالية لتغييرات تلاحق الأجيال التالية، وصولاً إلى أهم الأعمال الشعرية في التسعينيات، لكنها احتفظت بالموقف نفسه من «قصيدة النثر» - من حيث هي قضية نقدية وإبداعية شعري، معاً.

سنجد - في المتن والتعليقات - أسماء صلاح عبد الصبور والبياتي وحجازي والسباعي ونازك الملائكة، لكننا سنجد أيضاً أسماء عواد ناصر وسعدى علي السند وروعد عبد القادر ولوزي عحضر. لكننا لن نعرض على اسم «أنسى الحاج»، ولا «شوقي أبو شقرة»، على سبيل المثال.

نعرض على اسم «أدونيس» مرتين، على سبيل المحصر؛ وفقد استطاع أدونيس أن يشتق لنفسه لغة خاصة، وأن يكون لنفسه عبر دوليته المختلفة معجماً شعرياً واضح التميز<sup>(٧)</sup>. لكن اللغة - لدى ناقدنا القدير - لا تخيل إلا إلى ذاتها، لا إلى خصوصية تجربة أدونيس في «قصيدة النثر». لغة، في ذاتها، منفصلة عن التجربة الشعرية. وترد الإشارة الثانية بصدد الحديث عن تطور «معمارية القصيدة الجديدة» على أيدي الشعراء في الاتجاه الدرامي<sup>(٨)</sup>. وعلى النهج نفسه، تبدو «قصيدة النثر» خارج معمارة القصيدة الجديدة وتطورها. موضوع خارج الموضوع.

والصمت المطبق، المطلق، يثير التساؤلات. أوه حكم نقدي ما - بالسلب الصامت - على «قصيدة النثر»؟ أم إنها القصيدة الحافلة بالمتفجرات النظرية والمأزق النقدية؟

هذا كتاب شئت به أن أشارك في تجلية الصورة الراحنة لشعرنا العربي، بأن أستمع كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التي أثيرت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن أستكشف كذلك ما لم يثر من قبل من هذه القضايا والظواهر<sup>(٩)</sup>.

لكن ما جرى - تطبيقياً - لم يخرج عن التجاهل التام لواحدة من أهم الحركات الشعرية العربية، كأن وجودها مرادف للمهم.

محاولة للنفي خارج الذاكرة الثقافية، أم هروب من المجرى الذاتي عن المواجهة النقدية؟ تساؤلات عصية بطرحها، أيضاً - الكتاب الثاني - ولنتنبه إلى العنوان: (ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر)، للدكتور عبد الغفار مكاوي<sup>(١٠)</sup>؛ بودلير ورامبو ومالاميه، ولا قصيدة نثر. تحليل دقيق، ثاقب لرؤية العالم لديهم، وتحليل مرفه - فكرياً - للعالم الشعري، دون تطرق ذي بال إلى بنية العمل الفنية. وتخلد «إشراقات» راسبو باعتبارها «مجموعة القصائد النثرية»<sup>(١١)</sup>، فحسب. ولا سؤال في تلك «القصائد النثرية»، وماهيتها الإبداعية، ولا بنيتها الفنية.

هو منطق الحذف والاستبعاد. ليس المنطلق ما هو كائن كبنوة فاضحة في الواقع - واقع الشعر العربي، أو الفرنسي - بل ما هو كائن في العقل النقدي، أو ما يراد له أن يكون. وتحقق إرادة هذا العقل واقعياً بأن يحذف الواقع - أو بعض عناصره الحيوية - وأن يستبدل به، أو بها، ما هو ذهني. يتحول الواقع الشعري - بذلك - إلى واقع ذهني، محكوم بإرادة الناقد، وذوقه الفني، وتوجهاته الإيديولوجية الشعرية. حذف واستبعاد - من ناحية - وتضخيم وتزهد - من ناحية أخرى، لسد الفجوات الناجمة عن الحذف الإرادي.

ما من طرح للقصيدة ذاتها، وإبداع الموقف منها - نقدياً - بما قد يفنداه، من وجهة نظر الكاتب، بل الصمت المطبق، المطلق. فطرح القضية إثبات - بمعنى ما - لها، وتحقيق لحضورها، حتى إن اتخذ شكلاً سلبياً. إثبات وحضور ليسا مرغوبين، ولا ضرورة لهما في ذاتهما. فحضورها

تحدُّ - لائق «لجماهير الواسعة» ووعيتها، التي لم تكن متمثلة، بعد، لتتحول الشعرى السابق إلى النسق التفعيلي. بل كانت القصائد قطعية وتحدُّجاً للشعرى السائد (خروج قصيدة التفعيلة ظافرة من المعركة مع التقليد، العنفوان الشعرى لصالح عبدالصبور وحضوره المهيمن، صعود الجبل الثاني من شعراء التفعيلة، إغلاق منافذ النشر في وجه قصيدة النثر العربية).

فالدويان - إذن - قطيعة مع «الإنشادية التقدمية» الحماسية، التحريضية، وقطعة مع المتن الشعرى العام في القصيدة المصرية، آنذاك، واختراقاً للحصار التفعيلي المضروب على قصيدة النثر، وصعود ضد ذلك التواطؤ السرى، وزغمه.

ديوان خارج جميع السياقات، وسوف تطرح الدراسة الملحقة بالديوان للنائد «إبراهيم فتحي» سؤال الرعى بالعالم والذات الكامن في التجسرة، لكنها لن تخرج عن المألوف النقدي المعاصر في تجاهل سؤال «قصيدة النثر».

كحجر في بحر بلا قرار، كان الديوان، جريمة يتصل منها الجميع، بالصمت عليها، فما بناه «التقدميون» الذي صدر عن جماعتهم (لأن «عالمه السياسى» لم يكن ذا بال، بحكم طبيعة الشكل الفنى المضاد للإنشادية التحريضية)، ولا اعترف به - شعرياً - شعراء التفعيلة ونقادها المهيمنون على منابر النشر، إن كانوا قد سمعوا به أو عرفوه.

ولعل مبرر إصداره ضمن السلسلة «التقدمية» لم يكن شعرياً، بقدر ما كان تنظيمياً، يستند إلى عضوية الشاعر في «الجماعة» ولتنامه السياسى. هو انحياز إلى السياسى الكامن فى الشخص، لا الشعرى. كما أنه - بالقطع - لم يكن انحيازاً إلى الشعر فى ذاته، بمنزلة عن شخص كاتبه.

غاب الشعرى فى ظل السياسى. وتكاثرت ملاسبات عدة لارتكاب جريمة وأد شارك فيها الجميع - والشاعر - وتتصل منها الجميع.

وظلت «قصيدة النثر» القضية الغائبة، فى الإبداع والنقد المصرين، بما هي قصيدة خارجة على «النظام» و«المؤسسة»، وبما هما «النظام» و«المؤسسة» طرفان فاعلان

الملى - حتى - تقليل من الحضور الآخر، شرك به، وكسر للواحدة الشمولية المطلقة. فلا موقع - فى الذهن النقدي الأدبى، وغير الأدبى - للتعددية، من حيث هي واقع أو احتمال. الواحدة هي النموذج الذهني الأعلى الذى يسمى الجميع - كل فى مجاله - إلى فرضه فرضاً، بقوة الحلف والإلقاء، بالصمت والمعنى الإرادى.

لا مواجهة، إذن، لفكرة «قصيدة النثر»، ولا للقصيدة ذاتها.

تواطؤ سرى، ضمنى، على التجاهل والنسيان.

(٣)

فى ظل هذا التواطؤ السرى، يصدر أول ديوان مصرى لقصيدة النثر، (مدخل إلى الحدائق الطاغورية)، لمزت عام ١٩٧١م. لم يصدر عن دار نشر، بل عن جماعة أدبية / سياسية، لها توجُّهاً للنقد، التى يتسمى الشاعر إليها:

إن كُتِّبَ هذه السلسلة يرفضون جميعاً القول باللاوعى الخلاق.. فلن يزداد الرصيد الانفعالى للثورة الشعبية شيئاً،.. وليس هذا الموقف من الفن وفقاً على طبقة اجتماعية واحدة أو مدرسة فنية واحدة. إنه يجمع تحالفاً اجتماعياً وثقافياً عريضاً، من القوى الصاعدة التى تعمل على تقويض المآل القديم عالم النهب الاستعماري والتوسع الصهيوني، والاستغلال الرأسمالي.. فبين الجماهير الواسعة وبينهم حواجز وسلود أقامتها الطبقات الرجعية<sup>(١٣)</sup>.

بيان يلىق - حقاً - بفرسان «الواقعية الاشتراكية» فى ذلك الزمن، وحيماً وقاموساً وجزماً، «زيادة الرصيد الانفعالى للثورة الشعبية» هي هدف التوجه إلى «الجماهير الواسعة»، من أجل تقويض «عالم النهب الاستعماري».. إلخ. والكاتب أداة «زيادة الرصيد»، من خلال نصه المكتوب.

لكن قصائد النثر التى تلى هذا «المانيفستو» رفض هذا الدور الوطنى، الاستعمالي، بما تمثل من قطيعة - بل

لهما أن يتخذنا موقف الفئاع - فيما بعد الإنجاز - ضد القادمين. هكذا، يتوحد الموضوعي في الذاتي، والثقافي في الشخصي<sup>(١٥)</sup>.

من الخمسينيات إلى الستينيات، احتدمت المعركة، وبلغت ذروتها الفاصلة في بيان «لجنة الشعر» بالمجلس الأعلى للأدب والفنون (أحد أجهزة الدولة الثقافية)؛

إن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد لتكفي للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات.. منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية.. مما يجعل كتاباتهم مرفوضة.. لأنها تشبع في كياننا المعنوي عنصراً غريباً يهدمه.. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل وما تأباه هذه العقيدة؛ كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب وفكرة الخلاص<sup>(١٦)</sup>.

بيان تحريضي يتوج التهجومات المنتظمة من مجلتي «الرسالة» و«الثقافة» على الشعر الجديد. لكنه - في الوقت نفسه - «مذكرة» موجهة إلى نائب رئيس الوزراء للثقافة والإرشاد القومي لاتخاذ إجراءات سلطوية، تنفيذية، ضد الاتجاه الشعري الجديد. ولندكر أن تاريخ المذكرة / البهتان يصل إلى نوفمبر ١٩٦٤.

أجهزة حكومية راسخة تمتلك فاعلية التدخل، وتمنحها القوانين والوائح هذا الحق؛ بل تفرضه عليها وظيفة ودور. ويكون من حق العقاد - بحكم منصبه البيروقراطي - أن يقوم بالتأشير على ديوان صلاح عبدالعبور (إلى لجنة الشعر، للاختصاص)، وإلى اشتراط ألا يلقى الشعراء المدعوون إلى مهرجان دمشق شعراً تفعيلياً (جديلاً)، كي يوافق - بحكم سلطات منصبه - على سفرهم. وأهم القصائد والدواوين لا تجد مكاناً لها في مجلات القاهرة، ودور نشرها، فترحل إلى بيروت، لتنفجر المارك بالقاهرة.

ولعل التيار المحافظ، التقليدي - الذي ظل يحتل الأجهزة الثقافية - كان يترك، بالوعي أو اللاوعي، أنه

- فاعلية أساسية - في الواقع الأدبي (طوال أكثر من أربعين عاماً، تحتكر المؤسسة الحكومية المجالات الأدبية، والصفحات الثقافية بالجرائد والمجلات العامة، وعقد المهرجانات والتدوات الداخلية، والترشيح للخارجية، ومنح الجوائز والامتيازات المادية والأدبية، والإذاعة والتلفزيون. كما أنها الناشر لما يزيد عن ٩٠٪ من الكتب)<sup>(١٧)</sup>. مؤسسة تمارس حق الاعتراف أو الإنكار أو التجاهل، حق القبول حتى التبنى، أو الرفض، حق المنع، أو المنع. لا حيادية، ضد الجديد - باعتباره غريباً على «النظام والاستقرار» الأدبي - إلى أن يفرض ذاته بقوة الأمر الواقع، ويصبح عنصراً من «النظام» الأدبي العام.

وكان لقصيدة النثر المصرية أن تنتظر حركة شعرية قادمة تستطيع أن تنجز ما عجز عنه الشاعر الفرد، الخارج على السياقات، وما عجزت عنه القصيدة العربية، من اختراق للصندوق والحصون المصرية.

(٤)

حينما صمد «صلاح عبدالعبور» - (الناس في بلادى)، كان التقليديون يحلون القلاع والمناير، قادمين من الجهود القديمة. مثلهم الشعري الأعلى؛ المعري والمتنبي؛ مثلهم اللغوي؛ القرآن؛ مثلهم الأخلاقي والوجودي؛ الإسلام، وهامش سطحي من معارف عامة بأدب أجنبية، قد تفتى عند الماحكة الثقافية.

كانت شمس «أبوللو» قد غربت بلا عودة. والخمسينيات تجيء بالفلول والأشباه المقلدين، بلا ومضة شعر. وله حسين والعقاد - الفرمان - ينتصبان حارسين على البرابرة الأدبية، يمنحان - أو يمنعان - تصاريح الدخول؛ كل منهما يحمل تاريخاً من الممارك والمنازلات، يحمل معرفةً بالأصول والفروع، يحمل المسؤولية عن الكون الأدبي (إن أغض عينه برهة تنهار). لا شعر، لكنهما ساهران، حارسان للتقاليد الغائرة.

كان العقاد قد انتهى من «عبقريته» الإسلامية إلى تنصيب نفسه عدواً للشوعية العالمية. وكان أرقى ما أعجزه طه حسين بقبح في الوراء على مسافة تقارب المعشرين عاماً، وأن

يقول حجازي. لا مقر - إذن - من المرواحة في المكان نفسه لاستفاد الزمان. سكوت يتخذ شكل الحركة، وحركة مرادفة لجوهر السكون.

### (٥)

عملان يثيران الالتباس في هذا السياق: (كتاب حرف الح) لبدر الدين، و(مواقف العشق والهوان وطبور البحر) لإبراهيم شكرالله.

كان الكتاب الأول معروفًا بين دائرة أصدقاء الديب المقربين في الأربعينيات. ونشرت بعض مقطوعاته في مجلة «البشيرة» دون صدورها ككتاب إلا عام ١٩٨٨ (١٩٩١)، بعد أربعين عامًا من كتابته: ثملات ذهنية، وموضات شعرية، وسرد أسطوري فانتازي، وأحلام كابوسية، وانتهكات خطرة للأعراف.

إن الأشياء الشاسعة تتسع على روعي فلا أستطيع النطق بها. من «رامبو» إلى «إيلوت» إلى «المائز» إلى «الملك لير» إلى «بروميسوس» إلى «القمر المقتول» إلى «دون كيشوت»: أنا فرد ضائع، مفرد في طريق الكينونة الذي لا ينتهي.

كتابة متحررة من القوالب والأبنية الكتابية، مستخلصة - في الوقت نفسه - العنيد من الأشكال الأسلوبية، لا للتوصل إلى شكل أو قالب بعينه، بل لاختراق الأشكال والقوالب وأبنية الوعي. إنه:

تعبير عن أزمة الفكر والمضارة في الأربعينيات، وعلى ما كان يعانيه الوطن من ترد وخضوع أمام الموجة الأمريكية الغامرة للفكر الغربي بكل ما فيها من تحليل وتفسير<sup>(٢٠)</sup>.

كتابة حرة تستعصى على القولية والمصطلحات التصنيفية. هي إحدى نتائج المغامرة الذهنية والخيالية التي اشتعلت في النصف الثاني من الأربعينيات: جماعة «الحيز والبحر»، مجلة «الطور»، انفجار السريالية، (بلوتولاند) لويس غوش، بشر فارس ورمسيس يوتان وأثور كامل. لكنها كتابة لم تؤسس أو تغير الكتابة، لأنها كانت خارج الكتابة،

بخوض معركة وجوده الأخيرة، فخرجت الأسلحة كافة التي تم اختبارها والتدريب عليها في الحقب السابقة، باسم الأجهزة - هذه المرة - لا باسم الكاتب الفرد، مثلما كان الحال فيما قبل الثورة. ولم تهدأ قرعة المعركة إلا مع نهاية الستينيات، تمامًا في الأحوال التي شهدت انفجار قصيدة النثر في بيروت.

معركة طويلة، مريرة، قاربت العشرين عامًا، تطايرت فيها الانهزامات إلى حد «الممالة». وسكوت للفرسان الظافرين وأبنائهم البررة - شعراء ونقاد - أن يكرروا الموقف المحافظ نفسه مع الحركة الشعرية التالية، بعد استيلائهم على القنالم والأسلاب، المناصب. اختلفت شخصوس الجالسين على الكراسي، لكن جوهر الموقف لم يخلف.

بعد عشرين عامًا من مذكرة «لجنة الشعر» بكون عبد القادر القط قد أصبح رئيسًا لتحرير مجلة «إبداع»، فينفذ - حرفيًا، ضد الأصوات الشعرية «غير التضميلية» ما سبق أن طالبت به المذكرة في مواجهة جيله الشعري: «أن يخصص الجزء الأقل للتجارب التي لم تستقر بعد لترك الجزء الأكبر للمصنوع الذي اصطفاه تاريخ الفن على مدى القرون الطوال»<sup>(١٧)</sup>. ويخصص بضع صفحات - في مؤخرة كل عدد - لـ «تجارب». ويعدده يحتل أحمد حجازي مقعده في المجلة، فينفذ مقولته الغريبة: «قصيدة النثر شعر ناقص»، فينشره - على مضض بين الحين والحين - في التسعينيات الأخيرة، حتى بعد أن أصبحت قصيدة النثر واقعًا شعريًا حاضرا.

لكنها - ربما - طبيعة «الأجهزة» من حيث هي أدوات للنظام السياسي: الحفاظ على الاستقرار والنظام، بكل معنى؛ ضد المغامرة والتجريب بوصفهما مبدأ عامًا شموليًا، وضبط الحركة والتوجهات في مسارات معلومة محددة، مطلوبة؛ لا خروج على العام، الجمعي، ولا انتهاك للقواعد والوائح التي تحدد المأهية والكيفية، حتى في الشعر.

إذن، لا مغامرة، بل إعادة إنتاج لما أنتج سلفًا. لا اكتشاف؛ فقد تكفل السلف الصالح - البعيد والقريب - بالمهمة، حتى استفادنا: «هذه آخر الأرض»<sup>(١٨)</sup>، على ما

(٦)

في يوليو ١٩٧٧، صدر بالقاهرة العدد الأول من مجلة «إضاءة» ٧٧ الشعرية، بعد أكثر من أربعين عاماً من «أبوللو»، خارجة على المؤسسات والأجهزة.

شارة على صعود جيل شعري - بالمعنى الفني - مغاير في التوجهات الإبداعية، لا في القاهرة فحسب، بل في بلدان عربية كثيرة. ضد اللغة ذات البعد الواحد، والشمولية الإبداعية، والإنشادية للنبرة، واتصال الشاعر دور النبي / المراف / المُرْض / الزعيم / المطلق / الفاعل أبداً، ضد الركود الذي آلت إليه - على وجه السرعة - قصيدة التفعيلة. ضد المعيار «التفعيلي» من حيث هو شرط قبلي، خارجي، للشعرية، وأداة موحدة - بالتالي - بين الفث والشمين، من حيث المبدأ. ضد القبولية، وتحويل الإبداع إلى إعادة إنتاج لنموذج سائد، بل ضد مبدأ «التملجة» في ذاته، والشرط القياسي الموحد» (٢٢).

جيل كامل يصعد، فيضع «الرواد» بين قوسين، هدفاً لحرب الأسلحة، ويضع قصيدتهم - على تنبؤاتها المتقاربة - متهماً في قفص المحاكاة. لم تكن «التفعيلة» هدفاً منفرداً في ذاتها، إنما هو النسق الشعري بأكمله، لا بأحد عناصره.

هكذا، يتحول الاستثناء السابق - مع تصاعد الجيل - إلى القاعدة العامة، والهامش الخاص إلى المتن.. صوب الحرية، وانفتاح القصيدة على مصارعها، بلا حدود أو أسلاك شائكة مرة واحدة، وأبداً.

وتبدأ معركة جديدة تكرر أليات ودعاوى معركة التفعيلة، كإعادة إنتاج لها. واستخدم شعراء ونقاد «التفعيلة» الاتهامات نفسها التي زجحت إليهم - من قبل العقاد وعزير أباطة وغيرهما - لتصويرها إلى «قصيدة النثر» وشعرائها. كان التاريخ يعيد نفسه - هذه المرة - في شكل مهزلة، دفاعاً عن «التفعيلة» التي اختصرت الشعر، وتحولت إلى «وثن» مقدس حل محل وثن «الوزن الخليلي». لا بد - في جميع الحالات - من وثن ماء يحدد الحدود، ويمنح الصكوك، ويوفر الطمأنينة الذهنية. أما تلك الحرية غير المشروطة، فتثير القلق والازعاج،

خارج السياق، معزولة في حلقة مغلقة منزلة، معتصمة بشقاقتها الرقيقة «الأجنبية»، بلا اشتباك مع الخارج. أسئلة معلقة في فضاء مفتوح، مكتفية بلباتها. إنما هي - فحسب - متعة المغامرة الروحية المختلطة بالمغامرة النصية.

سيحاول البعض - بعد أربعين عاماً - أن يلصق على الكتاب بطاقة «قصيدة نثر»، بعد أن سقطت عنها صفتها الجارحة كـ «وصمة عار أدبية» لكن الكتاب يتأني - رغم حسن التوايا - على الاستخدام العشوائي للمصطلحات، بأثر رجعي (٢١)، وعلى سجنه في مصطلح دال على شكل معين، وهو الهارب إلى خارج الأشكال والأنماط.

والعمل الثاني ديوان من قصائد النثر، نشر متأخراً قرابة العشرين عاماً، وصاحبه أحد شعراء مجلة «شعر» البيروتية، بدأ معها، واعتفى صوته للشعري بصمتها. لا حضور، ولا فاعلية. لا تماس، ولا تقاطع مع تيارات الشعر وأجياله، مع قضايا الشعر ومعاركه. لا وجود، بأى معنى أدنى. وهى - أيضاً - دائرة الأصدقاء الحميمين، كحلقة حزينة سرية.

وحينما ينشر الديوان - في الثمانينيات - يكون الواقع الشعري قد تجاوز تجربته الشعرية وأفاقها التي تكلست في مخبئها المظلم، ففقدت حيوية الحضور الحي.

تجربة رائدة غريبة تقف على حافة السياق. كأن صاحبها رمى بالقصائد، ثم انتابه التسيان، فلم تصل تماماً إلى «من بينهم الأمور»، لم تتدخل السياق تماماً، فيما أدارت ظهرها للسياق العام.

هكذا، أفلتت التجربة من الذاكرة الشعرية إلى هوى من الأعمال والمغامرات والصرخات في غير ذي واد. كأنها كانت طلقة في فراغ، معلقة أبداً ولا تصل. وحينما يسعى «شعراء السبعينيات» في مصر إلى تأسيس قصيدة النثر - بصورة نهائية - في الشعر المصري، سيكون من لبنات التأسيس شعراء ونقاد وأعمال ليس من بينهم «إبراهيم شكر الله».

سيمعرفون به حقاً، لكن بلا حاجة إليه. لقد فات الأوان.

أما الخطرة الأخيرة المعلقة، فهي محاولة تبني شعراء الشر، واختلاق شجرة أنساب شعرية، لحشرهم في القبيلة حشركا (٢٤). أبوة مفروضة، يسخر منها «الأبناء» الخبيثاء، وأجداد من الغرباء.

## (٧)

لم تكن «قصيدة الشر» مشروع «شعراء السبعينيات» في مصر، كانت أحد تجليات مشروعهم الشعري، المضاد للإشادية والنمطية وإعادة الإنتاج، لا للمشروع ذاته. لم تكن السؤال المطروح، لكنها كانت إحدى علامات الاستفهام الضمنية، المضمرة. ما من مفاضلة بين «التفصيلي» و«الشرعي»، في ذاتيهما المجردتين، المطلقتين، وما من أحكام قيمة.

فالتحرر من القبلي، والتقليدي، وتحرير المحرم، هو ما أفضى بهم - ضمن نتائج أخرى - إلى «قصيدة الشر»، أحد المحرمات الإبداعية في الشعرية المصرية، بما أن إشكال القصيدة أعمق وأشكل من أن تختصر إلى ثنائية حدية. لم تكن هدفاً مسبقاً، أو غاية، بل نتيجة لتوجهات شعرية صوب الحرية الإبداعية.

هكذا، كان للمحرم أن يمارس حقه في ارتكاب «المحرم» الشعري، دون أن يقحم أحد أحكام القيمة في القضية، باعتباره - هذا المحرم - متسعاً لجميع احتمالات الخروج الشعري، في آن، وساحة مشروعة للتجريب الحر، غير المشروط، وتجلي الخصوصية الفارقة للذات الشعرية.

إعادة اكتشاف الليوسي، الآني، التفصيلي (نفسياً) للتجريدي، الذهني، أو الفكري التيشيري) باعتباره المادة الحيوية للحياة، واستعادة الجسد الإنساني (للذات أو للأخرى) من برائن التفويب والقمع الصامت (استعادة المرأة - بالتالي - من برائن الاستعارة والرمز، وتحريرها منهما، أي إعادة الاعتبار إليهما من حيث هي امرأة في ذاتها، كائن إنساني، لا صورة ذهنية ذات طبيعة استعمالية). هي المرأة الأولى، الحبيبة، المشيقة، الأنثى، المرأة الجوهرية. وأفعال الجنس وإشاراته إنما هي تحقيقات الوجود الإنساني الجوهرية.

بل الارتباك العقلي، باعتبارها باهظة الثمن من مسؤولية ما اعتاد أحد على تحملها.

حرية تشبه الفوضى، والتمييز بينهما مسؤولية أخرى لا يحملها إلا من كان ذا بصر حديد، نعمة، أم نقمة؟

مما حركات في المصطلح (٢٣)، واتهامات بإفساد اللغة، والخروج على التراث، والأنساق وراء نزعات «مستوردة»، والفموس.. إلخ، تنتهي بالطرد من مملكة الشعر إلى الشر «للاختصاص» (تكراراً لكياً لموقف العقاد من ديوان صلاح عبدالمصور)، أو - في أفضل الحالات الليبرالية - اعتباره شريكاً ناقصاً. يمكن النقص في غياب «التفعيل»، ذلك الوقع الموسيقي الميماري، السابق والخارج على التجربة والقصيدة، باعتباره شرط الشعرية.

بذخ إبداعي طوال الثمانينيات، وعدم نقدي؛ بل جبهة نقدية شعرية مترامية ضد هذا التحول الجارف إلى قصيدة الشر، بلا اتفاق مسبق. وأدباء «التفعيل» الذين احتلوا المناصب في الأجهزة الثقافية والإعلامية - لا يتورعون عن استخدام سلطانهم البيروقراطي ضد القصيدة (هو نفسه ما حدث معهم من قبل).

فهل تستطيع السلطات البيروقراطية إيقاف القصيدة؟

إنما هو فرض الأمر الواقع الشعري، بقوة الفعل الإبداعي في مواجهة الفعل التكراري، وإعادة الإنتاج الرتيبة الفائرة، حيوية جارفة في مقابل الركود والاستقامة إلى المكانة المتحققة، التي آن أوان الدفاع عنها، وعما تحققة من امتيازات شخصية متفاوتة.

هنا - وفقاً للقانون - يختلط الدفاع عن الشعري والنقدي الموضوعي بالدفاع عن الذاتي، والشخصي. ويبدو الدفاع - في وجهه الموضوعي - كمشكلة لتثبيت الزمن عند لحظة معينة لا يتجاوزها (الستينيات)، لحظة التحقق الذهبية لشعراء التفعيل. هي «آخر الأرض»، ونهاية الزمن. وما يعقبها يجب أن يكون استعادة دائمة لها، وإلا فهو انحلال، يتزايد كلما تزايد الانتماء عن اللحظة / الأصل. فالخروج - هنا - خروج عن «الأرض» إلى الهاوية، وعن الزمن إلى العدم.

من للطلق النظرى نفسه، باعتبارها الحجر الأساسى للبحر. فإذا كان السابقون قد حطموه ألون الأصلى - تحرراً من عبه - فهل لهم أن يطالبوا أحداً بتقديس أحد أحجاره، وتحويله إلى وثن بديل؟

واختراق مهابة اللغة الشعرية المتعالية، الكسبية، الإنشائية، الخطابية - من قبل «وشيت شايًا فى الطريق / ورتقت نعلى» - سيصبح شارةً إلى بلاغة جديدة: بلاغة الهوى، الذئبى، الجسدانى، المدينى. موصوف بلا صفة، وخبر بلا مبتدأ، وفاعل بلا فعل. فانتازيا الربع والصنوب الملعنى للإنسان المرمى على رصيف المدينة الكابوسية، بلا حيلة.

وضع وجودى يتفجر بالأسئلة المستحيلة، بلا إجابة: ماذا، كيف، لماذا. «لم لا تفهمون مايقال؟» فهل كان الوضع السابق نعمة، أم نقمة؟ هل أسفر - ونتج - عن رؤية، أم عسى؟ هل انطلق من بصيرة، أم عين ضيرة؟ والأطلال المتساقطة فوق العروس - منذ الهزيمة، فالسبعينيات - أهي إجابة أم سؤال؟

ما من شىء يغرى بالشيد، ولا - حتى - بالرفاء.

فمن أين يجيء الإيقاع المضبوط، القياسى، المتواصل بلا اختلال، فيما الكون يمج بالفوضى، والروح بالتضارب؟ أمن خارج الكون؟ أمن خارج الروح؟

لا مرجعية للكتب والأقوال المأثورة. لا مصداق لما يلقى من خارج. موضع ربة واستخفاف. زمن التعاليم انتهى، فمن يخبر المعلمين المأخوذون بأصولهم وتعاليمهم أمام المقاعد الشاغرة، لا يرون الفضيحة؟

زمن مضى، وزمان يجىء.

معه، تخرج شجرة ذات أكمام، منلورة للقادمين.

لا الفكرة، ولا الشعار، ولا العقيدة السياسية، بل محاولة اكتشاف الحضور الوجودى للذات الفردية فى العالم، ابتداءً من جسدها وأوهامها وأحلامها وانكساراتها و - حتى - خزيعياتها. تلك التفاصيل الصغيرة للروح والحياة اليومية، إلى حد الثثرة أحياناً، والابتذال أحياناً أخرى.

ذلك ما قد يشير إلى «شعرة» أخرى، بلا «شاعرية». شعرة التعرية والصدم والفجاجة، بلا ورقة توت شاعرية.

شعرة لا تقتصر إلى إيقاعها الخاص (خاصة أنهم شعراء قادمون من «قصيدة التفعيلة»، التى قدموا فيها قصائد ودواوين أولى؛ بل - أحياناً - من «القصيدة العمودية» إلى «التفعيلية» بتراث كل منها الذى يتطوى عليه الشاعر). إيقاع لا إيقاسى، لا معيارى - حتى الآن - يقوم على التوليف بين هشيم التفعيلات، وأشكال من المحارفات (اشتراك كلمتين متواليتين - أو أكثر - فى حرفين أو أكثر)، والجناسات الكاملة أو الناقصة، والصيغة الصرفية الواحدة (٢٥) (ذلك ما سيتبقى - تقريباً - فى قصائد التسعينيات التالية، لدى جيل آخر، مغاير فى شجرة نسبه الشعرى، ومصادر ثقافته الأدبية).

مع هذا الجيل، أصبحت «قصيدة النثر» أمراً واقعاً فى الشعر المصرى، ركناً أساسياً من الواقع الشعرى، لا يقبل الوأد أو النفى، باعتبارها أحد توجهات جيل شعرى، لا فردى. ولعلها تنلج ضمن «تحرير الخيال الشعرى» - الذى انطلق إليه الجيل - من المبادئ والقوانين المطلقة، الجامدة، واقتتاح أفق شعرى بلا محرمات، أو ممنوعات. يصبح كل شىء موضع شك، وسؤال، وإحتمال؛ كل شىء: حلال.

ولا قفر فى الفراغ من فراغ.

فكسر وثن «البحر الخليلي» للقدس طوال قرون شعرية، كشرط مسبق ومعيارى للشعرة - على أيدى شعراء ونقاد «التفعيلة» - إنما هو مقدمة منطقية لتعطيم وثن «التفعيلة».



وتشير إلى أن هذا الفصل من الشعراء لم يتركوا من قصيدة الشعر - سوى بعضها (اللائقيلي). لذلك، سرعان ما تراجعوا عن هذه الخطوة غير الأمينة إلى تجربتهم الشعرية. بل إن أحدهم تراجع إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى القصيدة المصوِّدة، في أعماله الأخيرة، بعد اعتقاده. تراجع موقف درويش، التقاليدى، المزيك، من القصيدة الشعر، باعتبارها «جسكاً لحياء»، في حواراته بجمعية أخبار الأدب، ٩ فبراير ١٩٩٧، ص ١٠. بعنوان «قصيدة الشعر ليست شراً، ولكن أبحاثاً بملابسها»، دون أن يقدم تبريراً لتجربته «اللائقيلية» التي أحلت ديواناً كاملاً.

(٧) عز الدين إسماعيل: «الشعر العربي المعاصر: لحياءه وظواهر الفنية والمصوِّدة، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت.)، ص ١٨٢.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(٩) المرجع السابق، ص ٥. والإشارة إلى «الخمس عشرة سنة الماضية» تخص تاريخ إصدار الطبعة الأولى، عام ١٩٩٦. والفيلسوف من حينها.

(١٠) نعتقد - هنا - الطبعة الأولى من الجزء الأول (التراسة)، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

(١١) المرجع السابق، ص ١١٢ و ١٤٥.

(١٢) عزت عمار: مدخل إلى الحقائق الطاعونية، سلسلة كتاب الغد (١)، القاهرة ١٩٧١.

(١٣) المرجع السابق، المقدمة، «هذه السلسلة»، ص ٥ - ١٠.

(١٤) شهد هذا الاحكام حالات استثنائية من المخرج عليه - كإصدار مجلة أو كتاب - لكنها حالت من نتائج سلوطة الخاتمة، كالتحكم على المجلة أو الكتاب بالسجن في دائرة مختلفة محدودة من القراء، خاصة أن هذه السلوة منحومة - أيضاً - بقوة القوانين.

(١٥) يمكن الرجوع إلى معركة طه حسين والحقاد مع الشعر الجليلي في كتاب:

عبدالمعظم آيس ومحمود الدائم، في الثقافة المصرية، طبعة مختلفة.

(١٦) مجلة الثقافة، ١٧ نوفمبر ١٩٩٤، نقلاً عن:

غنى شكرى: «كوكبات الجليل الضائع»، الفن العربي للكتاب، طرابلس ١٩٨٤، ص ٨٧ - ٩٤.

(١٧) المرجع السابق.

(١٨) لوس معادلة - على سبيل المثال - أن يعود أحمد حجازي، في حواراته الأخيرة أشجاراً الأصمحت إلى المنازعة التقليدية لدرويش والبحريري، ثم المقاد - فيما بعد، وتكتظ تجربته - خاصة في السنوات الأخيرة - بقصائد الرثاء، بعد أن كانت أعماله الأولى حافلة بقصائد للمديح والتشجيع لمبدع الناصر والاختاد الاشتراكي، التي أمتتها -ب- مولية للعمر الجميل.

قارن بتجربته للمفردة - جنباً - لدى صلاح عبد الصبور.

(١٩) ماضر من «دار المأثورة» ببغداد، بعنوان الكتاب نفسه، باسم المؤلف، عام ١٩٩٣، يمثل مختارات عشوائية من الكتاب، لا تساوى أكثر من عشر مساحات الكتابية. أما الملف - الذي أتى على تسعة أعداد الكتاب - فلم يستد إلى مجال واحد، فلم يستوى المترجم من الهولش إلا ما رأى أنه «ضروري» منها فقط، وما يمكن أن يقدمه القارئ العربي. وفي فصول القسم الأول، اذتم المترجم مبدأ «خير الأمور أوسطها»، فأعلنت ما هو جديد وثالث، وما يمكن أن يضيف لونا جديداً إلى لونا معرفته. ثم جعلت هن «مشكلة فنية» يست في استحالة نقل محور الشعر الفرنسي إلى اللغة العربية، بما اضطررت - أسفاً - إلى خض الطرف عنها. بيد أنى لم أقرن من نقل ما يمكن نقله سحياً إلى خدمة القارئ ود على ذلك: العرض التاريخي الطويل للمادالية والسيالية. الذي لم أجد مبرراً لترجمته كاملاً. وعلى هذا، ذللي عتيت خصوصاً بما هو في لب الموضوع. وقد ارتكبت المترجم هذه المخلوقات، رغم تأكيدها القوية الطمسية «للكتاب»، وبكلى أنه المرجع الأول، بل الوحيد في العالم، للقصيدة الشعر. بذلك، وصل الكتاب (الذي يصل في الأصل الفرنسي إلى ٨١٤ صفحة ٥٢ × ١٢ × ١٢ كلمته) إلى ٣٠٠ صفحة من القطع المتوسط في ترجمة العربية.

قارن «مقدمة تاريخية لقصيدة الشعر ما قبل يوليو» الواردة بالكتاب العربي، من ص ٢٧ إلى ٦٢ بالترجمة الكاملة لها، الواردة بمجلة فصلون بالجلدين السابقين. (المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، عريف ١٩٩٦، ص ١٨٥ - ٢١٠ والعدد الرابع، المجلد نفسه شتاء ١٩٩٧، ص ٢٢١ - ٢٢٥).

وللمقارنة أن عدداً من النقاد العرب قد تعلقوا هذه «ترجمته»، وسرعان ما احتدوها المرجع الأساسي لهم في الوعي بقصيدة الشعر.

وقد صارت طبعة ثانية لهذه «الترجمة» المخرافية ضمن مطبوعات الهيئة العامة لتعصر الثقافة بالقاهرة.

(٢٠) أهدى ندرها في زمن الشعر لأدونيس، وتحميد رقم العدد يستد إلى محمد جمال باروت (مرجع قائم)، فيما يشير أنسى الحاج - في مقدمة ديوانه لن، «الطبعة الثانية، حاشي. (٣) ص ١٦ - إلى أن أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية، في العدد الرابع من مجلة شعر ١٩٦٠.

(٢١) محمد جمال باروت: الحفلة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ١٩٩١، ص ٢٠٢ - ٢٠٧.

(٢٢) أنسى الحاج، مقدمة لن، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٢، ص ١٦.

(٢٣) المرجع السابق، ص ١٧.

(٢٤) انظر - على سبيل المثال - الأعمال الشعرية «الثانية» في ديوان محمود درويش ووزارة قباي، و«مروحة عفيفي مطر بين «الشعري والتشعيلي» في وشم الظير على عرصات الجسد.

(١٩) بدر الدين: كتاب حرف الد «ح»، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٨.

وسيمود المؤلف إلى أسلوب الكتابة نفسه في أعمال لاحقة، في الثمانينيات والتسعينيات، من بينها **تالان من غروب**.

(٢٠) المرجع السابق، مقدمة المؤلف: تقديم شخصي لكتاب حرف «ح»، ص ١١.

(٢١) ذلك ما يشهده - وقت أن كانت «الانثراكية» عملة رابحة في السبعينيات الناصرية - محاولات البعض اكتشاف «الانثراكية» ما في الإسلام عمومًا، أو لدى بعض رموزه. وكتاب انثراكية الإسلام لمصطفى السباعي يختصر البراهين. وهي - في جوهرها - محاولات «مضبوطة»، بمصطلح أدونيس، حيث للمستقبل يكمن في الماضي، وحيث ينطوي الماضي على احتمالات الحاضر والمستقبل، بلا إضافة. فالمكن هو إعادة اكتشاف الماضي على أنه إمكانات وتحقيقات لا يستنفذها الكشف. لكل اكتشاف راعن سبق أن تحقق - وجموديًا، بالفضل أو بالقوة - فيما مضى، وليس أمامنا سوى اكتشاف المتحقق السابق.

وهو - في الوقت نفسه - يهت عن مفروضة مضبوطة للراهن، عن سند من الأسلاف، لدى المجر - تحقيق مفروضة راعنة أو سند قبي. فالماضي - هنا - مصدر المشروعية، والأسلاف هم صاحب مصوك الصلاحية. مصوك صلاحية لكل زمان ومكان.

ولا تشأ المصطلحات احتياطًا.

(٢٢) راجع - أبعد من التفصيل النقدي - دراسات سابقة لنا في الموضوع، من بينها: «شعراء السبعينيات في مصر»، مجلة شؤون أدبية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشرقية، العدد ١٤، عريف ١٩٩٠.

«صهيل في الأرض الخراب»، مجلة الشعر، القاهرة، يوليو ١٩٩٢.

(٢٣) وصلت - لدى أحمد درويش، الأستاذ بكلية دار العلوم - إلى عدد فكاهي، حقًا، إذ يتفحرج - جاكًا - في أحد مقالاته بعنوان الأهرام، تسميتها به - «الصبيحة»، ويأجل جهدًا لغويًا مضيقًا - من خلال العودة إلى القواميس القديمة - للبرعة اللغوية للقاموسية على اقتراح الاصطلاحي.

راجع أحمد درويش، عصبية الشرا: مصطلح أدب مقترح، الأهرام (٩) / ٨ / ١٩٩٦، ملحق الجمعة، ص ٩.

(٢٤) راجع محاولة «تلميم» الجيل المتحملة التي حاولها أحمد عبدالحفي حجازي في مقالته «أحفاد شوقي»، التي صدرت كتابًا، بعد نشرها بعنوان الأهرام، وفرض أبوة - بالإكراه - على الشعراء. مرة أخرى، هل هو البحث عن دور أبوي، بأثر رجسي؟ والمشاركة أن قصيدة حجازي - باللات - كانت الشاهد للتكرار، في كتابات شعراء السبعينيات في مصر - صراحةً وضمنيًا - على ضرورة كتابة قصيدة مغيرة.

(٢٥) راجع، في هذا الصدد:

محمد عبدالمطلب، هكذا تكلم النهر، استعطاى الخطاب الشعري عند رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، خاصة الفصلين الثالث والرابع.



## التجريب: قوس قزح

### حلمى سالم\*

(١)

ستهتم الصفحات التالية بالمساهمة في تخليص حركة التجريب في القصيدة العربية المعاصرة من ثلاثة تطرفات أساسية، تعاني منها الحركة معاناةً كبيرة.

التطرف الأول، ينبع من بعض رؤاد موجة الشعر الحر وبعض شعرائها ونقادها، أولئك الذين ينهالون باللوم على حركة التجريب، في تياراتها اللاحقة عليهم، اتهاماً بالاصطناع والضعف والغموض، والافتقار إلى الأدوات الصحيحة والاعتماد عن هموم الناس والوطن.

والتطرف الثاني، ينبع من داخل بعض تياراتها الوسيطة، حينما يوغل شعراؤها في التعامل والافتعال والألاعيب الشكلية التي تميت النص والقارئ، وتتيح للنقادين تعميم الزعم بأن حركة التجريب ما هي إلا اصطناع في اصطناع، وقراخ يدور حول نفسه.

والتطرف الثالث ينبع من التيارات المتأخرة في حركة التجريب، عندما يشيخون أن كل ما سبقهم باطل عقيم سلطوي، وأنه لا بد من «قتل الأب» وتدعيم سلطته، وأن الفوضى هي القانون. وهو ما يتيح للناعين على

\* شاعر مصري.

حركة التجديد كلها تكرر الزعم بأن الحداثة وما بعدها، والتجريب وما بعده، سببا أزمة ضاربة في حياتنا الشعرية، وأن «أصالة الشعر» قد ذهبت مع ريح ما بعد الحداثة!

(٢)

منذ بضعة سنوات، وربما حتى لحظتنا هذه، ساد في بعض الأوساط النقدية والأدبية الاعتقاد بأن التجربة الشعرية الجديدة تفتقر - فيما تفتقر - إلى الضرورة الاجتماعية للتجديد، وتخلو من استنادها إلى الدوافع الموضوعية التي توجب التجديد الفنى، لتصبح بالتالى مجرد نزوع فردى للتجديد، لا يستجيب لأية ضرورة اجتماعية أو موضوعية.

وكان أصحاب هذا الاعتقاد - وما زالوا - يؤسسون على ضوء المقارنة بتجربة «الشعر الحر»، فى الخمسينيات والستينيات، تلك التى كان التعبير الفنى فيها يتم متجاوبا مع مضمون تيار القضايا الاجتماعية والقومية. ومن ثم، فقد ظهرت الحاجة ملحة لمواجهة تلك العلاقات الجديدة فى أشكال فنية مختلفة. فكانت عملية التجديد - كما يقول سيد البعراوى - بمثابة استجابة حقيقية أصابت كل الأنواع الأدبية. وفى الشعر بدا واضحا ذلك الارتباط بين المحاولة الدلالية لخلق أشكال جديدة وبين حجم المتغيرات التى كان يطرحها واقع لا يثبت على حال (مجلة «فكرة» - العدد ٤ - ١٩٨٤).

وهذا بلا ريب تفسير صحيح - فى أحد وجوهه - لتجربة الشعر الحر، لكن أصحاب هذا التفسير يحجون هذه «الضرورة» الموضوعية عن شعر حركة التجريب الجديدة؛ فيرون أن هذه الحركة الجديدة ظهرت فى إطار اجتماعي وموضوعي لا يوجب التجديد الفنى. كأنهم يريدون أن يقولوا لنا: لقد نشأت «الضرورة» الموضوعية للتجديد والتجريب مرة وانتهت، وسكن الواقع والفن على ذلك وتجمدا.

والحقيقة أنه إذا كان الواقع الاجتماعى السياسى الثقافى، الذى صعدت فى سياقها موجة الشعر الحر، يهوى بتقلبات وتغيرات استدعت التجديد فى الأطر الفنية والمعرفية والجمالية، فالسؤال هنا: ألم يكن ربع القرن الماضى موارا بالتقلبات السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية العارمة، التى استدعت التجديد فى الأطر الفنية؟

بيدو للمره، والحال هكذا، أن أصحاب هذا الاعتقاد ينظرون إلى عقود السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات باعتبارها عقودا خالية من أى تقلب أو تقلقل، أو أن لديهم مفهوما واحدا ووحيداً للتغيرات الاجتماعية يقتصرها على المعنى «الإيجابى» فقط؛ بحيث يرون أن تطورات العقود التى رافقت الشعر الحر كانت باتجاه التقدم. فهى توجب التجديد والتجريب، بينما تغيرات العقود الثلاثة الأخيرة وتقلباتها كانت فى اتجاه التراجع المدمر، فلا توجب ذلك التجديد الفنى والشعرى! ويمثل هذا النظر يتم ربط التغير الفنى بالتغير الاجتماعى «الإيجابى» وحده، بما ينطوى عليه هذا الربط من مفهوم «أخلاقي» يتجلى فى الاعتقاد بأن هناك تغيرات شريفة محترمة، وتغيرات سيئة قبيحة، وأن الأولى - فحسب - هى التى ينبغى أن تكون موجبة موضوعية للتجديد، أما الثانية، السفة القبيحة، فلا توجب تجديداً.

لن نقول، هنا، إن تجديد الفن لا يحتاج إلى تبرير، وإن ضرورة التجديد هى ضرورة التجديد، منتقلين من قولة كوكتو الشهيرة: «الشعر ضرورة» حتى لو لم تكن نعرف لماذا؟ ذلك أننا نؤمن أن كل تجديد فنى هو تجسيد لضرورة «موضوعية» و«ذاتية» فى آن. ولعل هذا الفهم هو الذى يتسق مع اعتبار ظاهرة الفن

إحدى ظواهر الواقع (على خصوصيتها أو نوعيتها بين هذه الظواهر). وإذن، فإن الشعراء لا يستشعرون هاجس التفسير أو التجريب بمحض نازع ذاتي شخصي يمتد روحهم للتحركة، بل هم يستشعرون هذا الهاجس باستجابة داخلية عميقة لتغيرات في الواقع الذي يعيشونه متشوقين إلى مواكبته أو مناقضته، أو مواكبته ومناقضته، في آن!

والمفارقة الغريبة هي أن حركة التجريب الشعرى الراهنة قد ظهرت في مناخ سياسي واجتماعي تقول بعض شرائحه إن الطبقات الوسطى قد استغلت محاولاتها في إنجاز مهامها الوطنية والديمقراطية والاجتماعية، وإنها عجزت عن إنجاز هذه المهام كلها، وإن إنجاز هذه المهام صار متوطناً بالطبقات الجديدة الصاعدة. ولم يلفت أصحاب هذه النظرة (على ضيقها وحرفيتها) إلى معنى هذا الاعتقاد على صعيد المسألة الشعرية. فإذا كانت الطبقات الوسطى قد استغلت أوضاعها ووصلت إلى طريق مسدود - كما كان يقال - أفلا يعنى ذلك، على مستوى الشعر، أن كتابة جديدة ينبغي أن تنهض، متجاوزة أشكال الكتابة وصيغ الإبداع اللتين أفرزتهما الطبقات الوسطى إبان صحتها السابقة؟

إن غياب مثل هذا التصور الواسع هو الذى يدفع الكثيرين إلى تأليل التجارب الشعرية الجديدة تأليلاً مفرقاً في التعسف، حينما يتفقدون أن شعراء التجريب مهزون نفسياً ومشغولون روحياً، لأنهم عاشوا عقدا صعباً لم يستطيعوا معه أن يكونوا رؤية واضحة، ومن ثم اعتكفوا على الذات بهجرتها في شعر ذاتي شكلي مغلق يضرب في الغياهب المظلمة. إن شعراء التجريب - في نظر هؤلاء - يستحقون العطف؛ لأنهم يعانون ارتباكاً سببه انهيار القيم السياسية والحضارية التي تفتحت عليها عيونهم. وقد انعكس هذا على شعرهم، وأدى إلى اضطراب بنية العبارة لديهم وتشوش الرؤية الفكرية والفنية.

وفي ضوء هذا التقييم الغريب، انهمت الحركة التجريبية بالتموض الذى ينشأ - كما رأى أمل دنقل - عن عدم وضوح التصور في ذهن الشاعر، فيلجأ الشاعر وقتها إلى الأعياب لغوية يخفى بها عجزه عن إصابة كبد المعنى - كما يقول القدماء.

وأهل هذا التقييم يظنون أن التصورات الجمالية أو الفكرية في ذهن الشاعر - أو وجدانه - ينبغي أن تكون واضحة كل الوضوح. وهم بهذا يتجاهلون أنه لو كانت التصورات الفكرية أو الجمالية في ذهن الشاعر واضحة كل الوضوح لما كانت بهذا للشاعر حاجة من الأصل إلى الخلق الشعرى. إنما يخلق الشعراء - والتجريبيون منهم بخاصة - شعرهم لاجتلاء هذا الكون الغنى المبهم، وللقبض على هذا التصور في حالة تلبس بين الانكشاف والهروب.

ونحن في غنى، جميعاً، عن أن نذكر أن العلاقة بين الشعر والواقع لا تعنى حرفياً أن يكون الشعر على «شاكله» الواقع، حذر الحافز بالحافز؛ لأن الفهم السليم لهذه العلاقة يتسع لمعنى أن يكون تمبير الشعر عن الواقع متجسداً في «مضادات» الشعر للواقع: مضاداته لخبراته وتخلقه وابتدائه. ذلك أن مناقضة الواقع هي إحدى صور التعبير عن هذا الواقع، وربما كانت أعمق صور هذا التعبير.

ومن هنا، يمكن أن نقول إن مضادة الواقع بطريقة فوتوغرافية بسيطة ليس التجسيد الصحي للعلاقة الصحية بين الشعر والواقع. بل إن مثل هذه الأساليب المباشرة في الأداء الشعرى مؤذية للشعر والواقع على السواء، كما أنها تنطوى على نوع من «الانتهازية» الفنية، التي تتحلق نوازع الجمهور وتفرغ غضبه اللامخلى، وتلدن مستوى الوعي لديه، فظل تابعة له متقادة، لا مغيرة قائدة، كما ينبغي أن يكون الفن الرفيع.

على أننا لا نستطيع، مع كل ذلك، أن ننكر أن هناك حالات عديدة فى حركة التجريب المعاصرة، ينطبق عليها اتهام «الشكلاية» المقيم. فقد مر زمن استغرق فيه بعض شباب هذه الحركة من أبناء صفى - وأنا بينهم - ومن أبناء الصفوف السابقة واللاحقة، فى الهيام باللغة حتى صار الشعر لغة على لغة، أو فى الهيام بالموسيقى حتى صار الشعر صوتاً على صوت، أو فى الهيام بإمالة المضمون حتى صار الشعر موتاً على موت، أو فى الهيام بالتجريد المفرط حتى صار الشعر «ميتاً على ميتاً» دون «فيزيقا»، أو فى الهيام بتقليد «الإبداع» حتى صار الشعر «اتباعاً على اتباع».

وفى كل هيام من هذه الهيامات، كانت هناك الحلقة الناقصة التى تصنع الشعر الجميل.

وكان ذلك يعنى - ومازال - أن على رواد الحركة النقدية الجديدة أن يقدموا الجهد تلو الجهد، لكى يميزوا بين هذه الشكلية المقيم والتشكيل الفنى الرفيع الذى حاوله معظم الشعراء الجدد، أو الجبرى الأساسى السليم فيهم. ذلك التشكيل الذى يعتمد الجواز المبتكر غير المقرر سلفاً فى الأدراج المكتيبة النقدية والشعرية، والتميز المفرد، ويفتح نوافذ الحرية والتجاوز الرؤى التقنى للموروث والسائد. وهم فى تمييزهم ذلك لابد أن يدركوا - لهم ولنا ولجمهور الشعر - أن هذا التشكيل الفنى الرفيع يخلق نوعاً من المسافة بين الوعى الجمالى الاعتيادى «إدراك الكنه النبيل للمعمل الشعرى» - بحسب تعبير أمل دنقل - ويخلق قدراً من الاغتراب المؤلم، بما يودى إلى افتقاد الأرض المشتركة للاتصال، وهو ما يسمى خطأ بالغموض.

(٣)

لا ريب أن أدونيس واحد من كبار رواد حركة التجريب الشعرية المعاصرة. ولقد تباينت الآراء حول علاقة الحركة التجريبية الشابة بأدونيس، تبايناً مدهشاً. فالكثيرون يحترمون أدونيس، لكنهم ينتقدون الأدونيسيين، ويرون أن هؤلاء الأدونيسيين يحكمون على أنفسهم بالموت مقدماً، ليس فقط لأن أدونيس أكثر ثقافة منهم، أو لأنه صاحب قضية اعتنقها فى منازعه الإجماعى المتغير وظل مخلصاً لها، ولكن أيضاً لأن أدونيس استطاع أن يكون شخصية فنية من خلال رحلته الشعرية، وأن يكون متميزاً عن سبقوه أو عاصروه. لكن هؤلاء الذين ارتدوا عبايته لن يكونوا مثله، فليس هناك غير أدونيس واحد، والباقي سوف تكسبه الأيام (أمل دنقل - «الكراسة الثقافية» - ١٩٨٠).

ولحق أن تدبر صلة أدونيس بأجيال التجريب الزاهرة يقتضى أن نضع أيدنا على النقاط التالية:

أ - إن مسألة التأثير بكبار الشعراء أمر وارد وطبيعى، فغالبا ما يتأثر الشعراء فى بدايات تكوينهم الشعرى بكبار الشعراء، لاسيما الكبار الذين يتسمون بهاء فريد وإيجاز شعرى محورى يستقطب نحوه نفرا من شباب الشعراء الصاعدين، الباحثين عن مناهل للاستسقاء الشعرى، حتى إذا ما استقام لهم عودهم الشعرى ودانت لهم - أو كادت أن تدن - ملكاتهم الفنية وأدواتها انتقلوا من طور «التبعية» إلى طور «الاستقلال»، وامتلكوا تميز الصوت والأداء. وهذا هو ما تم مع الكثيرين. ولعلنا نذكر، مثلاً، العلاقة الواضحة بين صلاح عبدالصبور وكل من إليوت وعلى محمود طه، أو بين أحمد عبدالمعطى حجازى وإبراهيم ناجى، أو بين أدونيس نفسه وكل من سان جون بيرس ورواى والتقى وابن عربى وملازمته، وغيرهم.

ب - على أن التأثير بمعناه العميق ليس يكمن فى مجرد احتذاء كلمة أو معنى أو صورة، فهذه كلها لا تقيم ما يمكن أن نسمة - على التلخيص - تأثراً، إذ الكلمات (ألفاظ ومفردات اللغة المحدودة) ملك للجميع:

ناسا وشعراء. وهي عند الشعراء «مادة» ضيقة يمتع منها الكل، ولا يملك واحدهم فيها حق احتكار مفردة واحدة، كما أن المعاني مبذولة على قارة الطريق - كما قال لنا القدماء - وحتى الصورة فهي ميدان إبداعى ضيق وقد يقع الخاطر على الخاطر. لا اختصاص أو خصوصية، إذن، فى أى من هذه العناصر الجزئية يمكن أن يفرد به شاعر دون سواء، بحيث يقيم تأثراً حقيقياً. إنما ينتج التأثير الحق من احتذاء أشكال البناء الشعرى عند شاعر من الشعراء، أو اقتفاء أماليه فى «إنشاء العلاقة» بين تلك العناصر الجزئية بعضها ببعض.

التأثير، إذن، يوجد حينما يكون هناك احتذاء «لنظام العلاقات» الذى يربط هذه المواد؛ أى ليس فيما «يكون» العمل، بل فى ذات «التكوين» والبناء.

والتأثير بهذا المعنى العميق ليس موجوداً فى تجربة الموجات التالية لأدونيس من حركة التجريب العربية؛ ذلك أن لأدونيس طرائقه الخاصة فى تكوين علاقات العمل الشعرى وبنائه المعماري الفنى، لم يقلده أحد من شباب الشعراء الجدد، بل إن معظم هؤلاء الشعراء الجدد قد صارت تشكل لهم طرائقهم الخاصة فى إنشاء البناء الشعرى، وهى تختلف بدرجة كبيرة أو قليلة عن طرائق أدونيس فى إنشاء هذا البناء، إلا إذا قدم لنا أحد الدارسين دراسة ضافية تستقصى هذا التأثير استقصاء تطبيقياً واضحاً. لكن هذه الدراسة لم تكتب بعد، ولا يزال الائهام مبنياً على انطباعات مهوِّمة.

ج - لا شك أن الموجات الجديدة تكنُ لأدونيس كل التقدير والاحبة، وترى فيه حلثاً شعرياً عربياً مهماً، وقامة قصرت دونها بعض هامات الذين رفعوا عقيرتهم طويلاً فى حياتنا الشعرية صائحين بالدعوة إلى الشعر الجماهيرى الحُر، ناثحين بإعلاء المضمون السياسى على الفن الرفيع، حتى خسروا الاثنين؛ الفن والسياسة على السواء. وينهض هذا التقدير على أساسين؛ أولهما أن هذا الشاعر العربى هو الذى فتح شهية الأجيال التالية على نبع التراث العربى القديم، الشعرى والنقدى، أكثر مما فعل الأساتذة الأكاديميون، وثانيهما؛ أنه - فى نقده - الكاتب الذى تتبع معظم استشاداته واستناداته من هذا النبع النقدى الجمالى العربى القديم، فى حين تتبع استشادات معظم النقاد العرب الآخرين من الفكر الجمالى الغربى، القديم والحديث.

د - على أننا - فى مسألة التأثير بأدونيس - ينبغي أن نفرق بين المنهج والمذهب. المنهج فى هذا الصدد الشعرى هو: التجريب للتواصل، والشجاعة الشعرية الدائمة، والجرأة على النباش والافتحام الجمالى لكل مجهول ومصرم ومغلق. وحينما يعتمد الشعراء الجدد هذا المنهج - الذى ليس وقفاً على أدونيس وحده بالطبع - فإنما يعتمدون جوهر الفن بوصفه ظاهرة افتحام مفتوحة. أما المذهب، فى هذا الصدد الشعرى، فهو ما ينتج عن هذا المنهج المقتحم من نتائج؛ أى من أعمال شعرية وقصائد وطرائق أداء.

هكذا، فإن الأجيال الشعرية الجديدة يمكن أن تتفق مع أدونيس فى المنهج الجمالى، ولكنها تختلف عنه فى المنتوج الشعرى، بما يضم الجميع فى اصطلاح أداة واحدة، لكنهم يصلون إلى إجابات مختلفة فى بناء العمل الشعرى، إدراكاً منهم بأن قيمة الشاعر هى فى فردته، وتميز صوته.

ويبدو أن حياتنا النقدية والشعرية قد بدأت تشهد - فيما يتعلق بسياقنا هذا - نشوء حزين متقابلين: الحزب الأول هو حزب «تأليه أدونيس» روضه على عرش عال من المعصمة والخروج من المنافسة. والحزب الثانى هو حزب «تهديم أدونيس» والتصغير من شأن إنجازاته والتشكيك فى أصالة عمله.

وهما - كما نرى - حزينان يتفقان فى التطرف الذى ينأى عنه الجسم السليم للحركة التجريبية الراهنة.

(٤)

تعالى حياتنا الشعرية الراهنة من الوقوع فى التصنيف المقلدى المشرى للشعر والشعراء (الخمسينيات، الستينيات، السبعينيات... إلخ). وهو تقسيم غير نقدي وغير فنى، يتسبب فى العديد من الأضرار الفنية والفكرية والثقافية، بل الوجدانية من أنشط هذه الأضرار: إخراج بعض الشعراء الحقيقيين من هذه «الوصفة الجبلية الخشبية» بينما هم مبدعون ذوو جهد أصيل، وإدخال بعض الشعراء الضعفاء أو «الزائفين» ضمن هذه «السلة المدمرة» لا لشيء إلا لأن «الوصفة الجبلية» تشملهم، بينما هم قصار الباع محدودو الكفاءة. والشاعر المصرى محمد صالح - كمثال على هذا الخلط - واحد من هؤلاء الذين ظلمتهم تلك الأقفاص الضارة، التى ألقى فى أنها تكرست فى حياتنا الثقافية، بصورتها الزمنية الفنية؛ لأن كثيرين - نقادا وشعراء ومثقفين - كانت لهم مصلحة واضحة فى تكرسها لأغراض غير متصلة بحقيقة الإبداع.

والحق، أن «حراكا» شعريا عارما قد بدأ يشمل الحركة الشعرية العربية فى السنوات الأخيرة، وراح يحفر نهرا «رأسيا» للكتابة الشعرية المجددة، يضم فى مجراه المتموج العميق شعراء من كل جيل عمرى زمنى، بما يشكل خطا متوصلا من الانفلات الإبداعي المتوهج.

سألتخذ، هنا، ديوان محمد صالح الأخير (صيد الفراشات) نموذجا للموجة الجديدة فى الحركة التجريبية العربية الراهنة، لأوضح من خلاله جملة من حقائق التجريب الشعرى فى موجهه الحالية:

أ - الدخول إلى الموضوع (إن صح التعبير: الموضوع) ليس من أهم ملامحه ولا من جوهره الرئيسى ولا من أعمق سماته، مثلما كان يحدث فى الشعر من قبل. على العكس: فإن التجربة الجديدة هى ولوج الموضوعات عبر النقاط الثانوية فيها، ومن خلال ملامحها الجانبية، أو ما يسميه البعض: النقطة العمياء. بجملة موجزة: صار الدخول إلى الموضوع يتم من «هوامشه» لا من «متونه»، ومن «أطرافه» لا من «مراكزه» - باستعارة التعبير السياسى المعروف عن المراكز والأطراف.

لنقرأ، مثلا، هذين النصين من محمد صالح:

كانوا كثيرين جدا

ولم يكن ليطمئن قبل أن يخلق الباب

ثم من مكفه هناك

يحاول أن يتعرفهم.

...

ثم:

لا بد أن رتتيه

تطوحن فى خلل واسع

الرجل الذى كسروا أضلاعه

الذى يعلمون أنه لم يعد فى

إمكانهم أن يتألوا منه.



إذا افترضنا - مجرد فرض - أن «القهر» هو المعنى الذى تجسده هاتان القصيدتان السابقتان، فإن الشاعر هنا يلج معناه من خلال العلاقات غير الملتفت إليها، وليس من خلال العلامات الملحن عنها والمتفق عليها، أو التى تمثل «جوهر» الموضوع وبؤره الأم. كأن هذا الشعر يباشر موضوعاته من الأبواب الخلفية لها لا من الأبواب الرئيسية الأمامية، وهذه الأبواب الخلفية هى التى تجسد التماس الخاص للشاعر، بعيداً عن التماس العام الذى يشترك فيه الجميع: جميع الناس أو جميع الشعراء. وقد ذكرت إحدى شاعرات الموجة الأخيرة فى الحركة التجريبية الراحنة، هى إيمان مرسل، فى معرض حديثها عن علاقتها بالقاهرة، أنها «دخلت القاهرة من سلم الخدم». ويكاد هذا التعبير الحاد ينطبق على الشعر الراحن، الذى يدخل إلى موضوعاته من «سلم الخدم» لا من المدخل الرئيسى للسادة أصحاب البيت.

هكذا تقع، فى النص الجديد، عملية «انحراف» بسيطة، لكنها فاصلة.

كان الشاعر، فيما سبق، يعالج مسألة القهر هذه عبر بؤرتها الرئيسية، فيصور الخطاب المعتاد حول القهر والخوف فى «صوره المشهورة: الطبقة أو الوطنية أو الماظنية. لكن هنا تقرأ خفياً - إن صح الحديث عن خفة للقهر - لا يستخدم الصيغ الثقيلة الفخمة فى تصوير نفسه بملانية ومفاهيم مستقرة. والواقع أن مدخل النص الجديد تمكن الشاعر من أن يكون تجسيده للقهر أكثر شمولاً وأبلغ تأثيراً. فالملقطوعتان السابقتان كلتاهما تشتملان على شتى أنواع القهر. وهكذا يتبين فى حركة التجريب العربى الراحنة أن مقارنة الموضوع من أطرافه، أو من حوافه (أو قل: من مؤخرته)، وليس من قلبه أو منته أو بؤره، تسمح بالإحاطة الأعم به وتحقيق مصداق أعمق له، على عكس المعتاد أو المتوقع.

ب - الثبته لا الوزن، من غير أن يعنى هذا المنصر تفضيلاً مسبقاً أو إعلاء مقدماً للشعر على الشعر. فليس خلو الشعر من الوزن - فى ذاته - قرينة على الشعرية أو سبيلاً لها. المقصد أن هذا الشعر الجديد - أصل «التوزع» محل «الوزن»، بما ينطوى عليه التوزع من: موسيقية الاختزال، ووقع المألوف، وكثافة الضغط. وبما يكتنزه من فجوات نفسية وتنوعات عاطفية أو تعبيرية، ومن قفزات المفيدة.

ج - الانطلاق من «التفصيلية» لا من «المشهد الكامل». أقول «التفصيلية» ولا أقول «التفاصيل اليومية» - كما درج البعض - لأن التفصيلية بوصفها جزءاً من اللقطة الكلية هى أشمل من التفاصيل اليومية، كما أن التفصيلية يمكن أن تنصب على معنى أو فكرة، دون الاختصار على «تفاصيل» المعيش الواقعى.

يلتقط الشاعر، إذن، موضوعه من خلال الوقوع على غيظ من غيظ التسبيح الكبير، ثم هو يتبعه ويتفرع فيه حتى ينتج به نصه. وحينما ينتج نصه المكتمل، سيجد أن الشاعر قد وصل - من خلال التفصيلية المعقدة المغورة - إلى معنى أعم يتخطى أصل التفصيلية نفسها. هذا للمعنى الأعم الذى كان يصل إليه الشاعر السابق من خلال «اللوحة الكاملة».

والدالة الجلية لذلك، هى أن «التفصيلية» التى يقتصرها الشاعر ليست مجرد تفصيلية مجانية، بل محتوية على القيمة الكلية للوحة الكاملة. فإذا أضفنا إليها «زاوية التقاطع» التفصيلية التى يتبناها الشاعر، سنعرف أن النص التجريبى الجديد يتشكل من خلال بصيرة اقتناص التفصيلية المختارة، التى يمكن أن تحمل - محل - أو تحيل - إلى - القيمة الأساسية المنشودة.

والواقع أن تأكيد أن «الشعرية» الحققة إما تكمن فى «زاوية النظر» لا يتناقض مع تأكيدنا الدائم أن مناطق الشعر هو فى «التشكيل الفنى» لا فى «الموضوع»، ذلك أن زاوية النظر إلى الموضوع ليست مفهوماً مضمونياً

أو معنويا يتصل بالفكرة أو الموقف فحسب، بل هي مفهوم فنى كذلك، بما ينطوى عليه الاختيار الجديد للزاوية الجديدة من متطلبات فنية وإنشائيات جمالية.

وهكذا، فإن شعرية الحركة التجريبية الراحنة لا تكمن فى «الشئ المرئى»، كما كان يذهب الواقعيون أو الطبيعيون أو التقليديون من دعاة محاكاة الطبيعة أو محاكاة الخارج. ولا تكمن فى «المين الراحنة»، كما كان يذهب الرومانتيكيون أو دعاة محاكاة الذات أو الدخول. إنها تكمن، بالضبط، فى «المسافة» بين المين الراحنة والشئ المرئى، أى فى «المنظورة» الذى يقترحه - أو يجرحه - الشاعر لكشف موضوعه ومكاشفته.

د - فوق ذلك، فإن النماذج الصحية من هذه الحركة التجريبية الراحنة تؤكد لنا أن الاكتفاء بزوايا النظر (المحصرة عن المتاد فى رصد الموجودات والعلاقات والنفوس) لا يفى، وحده، بإقامة نص جديد مختلف مرتفع الشعرية. فالكثير من البشر يمكن أن يشتركوا فى جنة «زاوية النظر» هذه، وانحرافها. إن شعرية النص تبلغ مداها السامق إذا تضافرت جنة زاوية اللقط مع مقومات فنية وجمالية أخرى مثل: التكثيف وتصفية الصورة للقطعة من الزوائد الدويدة ومن الثثرة المنداحة على وجهها. ومثل تأدية زاوية الالتقاط هذه عبر لغة سليمة تدرك الحساسية الفارقة للمسافة الحرجة بين «الميراث» الذى تحمله - كمفردة وكسياق شعري واجتماعي - وبين تنقيتها من محمولاتها السابقة، ومثل الاستفادة الصحية بالخبرة الشعرية السالفة: استفادة لا تندرج فى السالف فتفقد ذوقها وفراستها، ولا تنقطع عنه انقطاعا عدما (هو مستحيل أصلا من الناحية النظرية والعملية) تحت الوهم السريالى القاتل بأن مهمتنا هي قتل للماضى، أو تحت وهم التميز.

هـ - من هنا، فإن التيار الصحي فى هذه الحركة الشعرية التجريبية يؤكد أن الشعر الجميل لا يمكن أن يخلو من القضايا الكبرى، كما يظن بعض المنتسبين إلى التجربة الشعرية الجديدة، ذلك أنه من الناحية النظرية ليس هناك من يخلو من القضايا الكبيرة مهما ادعى هذا الفن نفسه؛ لأنه لو خلا منها خلا من ضروره أو من مبرر وجوده.

الصحيح، هنا، (الذى) تحققه القصائد الجميلة من شعر هذا التيار الصحي) هو أن هذه الرؤى الشعرية الجديدة قد تخطت - فى غمار تجاربها المتنوعة - عن المداخل القديمة المتعادية للقضايا الكبيرة. ليست القضايا الكبيرة، إذن، هي التى اختفت، إنما الذى اختفى هو «كيفية» التعامل مع هذه القضايا - كبيرة كانت أو صغيرة - وسبل معالجتها وموضع النظر إليها. وهو يتحول يحدث من مرحلة إلى مرحلة فى تاريخ الشعر فى كل مكان وزمان. ولذا، يتوجب أن نفرق بين «القضية» «مدخل» معالجتها، فلا نخلط بينهما، حتى لا نقع فى وهدة العدم.

لنقرأ، مثلاً، عند محمد صالح، قصيدة «ترانزيت»:

مدينة بعد أخرى

ونحن ننتظر

نحن ولعب الأطفال

وحلى الشو

وأوجاعنا

وهم يسوقوننا إلى هناك

نزلنا في مدن كثيرة

أشترينا منها

كل ما نحتاجه للوطن.

هل مثل هذه القصيدة قصيدة خالية من قضية كبرى، كقضية الوطن؟ لست أعتقد أن هذه السطور القليلة عالية من القضية التي جسدها شوقي بقوله:

وطنى لو شُغِلْتُ بالخلد عنه  
نازعَتني إليه في الخلد نفسى

ولا من القضية التي جسدها بدر شاكر السياب بقوله:

إنى لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائفون؟

أيخون إنسان بلاده؟

إن خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن يكون؟

الشمس أجمل في بلادى من سواها

والظلام، حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.

نريد أن نؤكد أن شعراً يخلو من «القضايا» - كبيرة كانت أم صغيرة - هو: لا شعر. لكن التجارب أو الموجات تتخالف في زوايا النظر إلى القضية، وفي المعالجة الفنية لها، وفي المسافة التي نتحدثنا عنها بين العين الراقية والموضوع المرئي. وليس من شك، بالطبع، في أنه حينما تختلف «معالجة» الموضوع، فإن الموضوع نفسه يصبح مختلفاً؛ لأن «كيفية» المعالجة - في الفن خاصة - ليست مجرد زائدة جمالية أو إضافة مجانية، بل هي من صلب الموضوع ذاته.

و - إن الشعر الجديد لا يعلن المداء العدمي للمجاز في ذاته من حيث هو مجاز، كما يفعل بعض الزملاء. ذلك أن ما ترفضه الحركة التجريبية الجديدة ليس هو المجاز في ذاته، بل هو المجاز «القديم» المد سلفاً، الذي يستند فقط على البلاغة اللغوية التقليدية أو على الصورة الشائعة. إن المفروض هو: النمط الجاهز للمجاز، الميت، سابق التجهيز. وتسمى الشعرية الجديدة إلى شق مجازات جديدة أو أنماط جديدة له، تنفى المجازات القديمة وتزيحها، تأسيساً على أن هذه الشعرية تترك أن ألفاظ اللغة مجاز، وزاوية الالتقاط مجاز، والمشهد المنتقى مجاز، بل الحياة كلها مجاز كبير.

ومن ثم، فلا مهرب من المجاز، ولا حاجة بنا لهذا الهرب. إنما يتفارق الشعراء في تفكيك المجاز المصروف من قبل على البطاقات الشعرية السابقة، في سبيل مجازات متغيرة، متحركة، دائمة الانتقاء والوجود.

ز - التخلص من هوس كسر «التابوهات» (المحرّمات) الشهيرة الجاهزة. فلقد استبد ذلك الهوس ببعض شعراء الحركة الشعرية الراحنة - لاسيما من أجيال الشباب - تحت ظن بأن التابوهات الجنسية أو الأخلاقية هي وحدها التابوهات الجديرة بالاختراق. وكان من نتيجة ذلك أن تحوّل هذا الهوس نفسه إلى «تابو» يتوجب تحطيمه. ولهذا، فإن النماذج الصحيحة في شعر حركة التجريب الراحنة تصفى نفسها من ذلك الاكتظاظ المكتظ بالأعضاء التناسلية للرجل والمرأة، أو بالأسماء الصريحة للعلاقة الجنسية بينهما، لأن شعر هذه النماذج

الصحية يحطم «تابو» الرغبة الهستيرية فى تحطيم التابوهات، ولأنه شعر يدرك أن التابوهات الحقيقية ليست هى تلك التى يتصور البعض أنها جديرة بالهجوم.

هكذا: ليس للتابوهات موقع واحد وحيد، والوقوع فى ظن كهذا هو - من غير وعى - تسليم أو استسلام لما تصدره لنا السلطات، الثقافية والأخلاقية والسياسية، من مفاهيم معينة حول «المحرمات»، بهدف التعمية على المحرمات الحقيقية: السياسية والوجدانية والاجتماعية.

لنقرأ هذه القطعة من أمجد ناصر فى «سر من رأسك» لنرى كيف يخترق التابو دون أن يقع فى هستيريا الرغبة فى كسره كسرا صبيانيا:

المحارم

الكؤوس

المنافض

الثياب إذ منهكة

الفراش بليلا

مطالع سيدة

لمنازلة النمر.

وهنا، يمكننا القول إن كل قصيدة جديدة، بحق، هى كسر لتابوهات عديدة.

والتجريب يعنى - ضمن ما يعنى - ألا شئ مقدس، أو أعلى من تناول الخبرة الشعرية، لكن بعض شعراء الحركة التجريبية المعاصرة، يزاوّل هذا المعنى مزاولة مفرطة تفقد هذا التجريب أصابته ومناه، وربما مصداقه كذلك.

إن الاستفراق الزائد (بل المتزبد) فى كسر «التابو» الجنى - كما سبق - وتحطيم سلطة «الأب» عند بعض هذه الصنفوف الشعرية يدفع بها إلى المزلق الذى يتيح لخصوم التجريب أن يوجهوا لها ضربات قاسية، وتعطى لهؤلاء الخصوم المبررات القوية لسؤال من مثل: لماذا لم يفكر أحد من أبناء هذه الصنفوف الشعرية فى كسر «تابو» السلطة السياسية، كما كان يفعل بعض الآباء الذين يرفضون وصاياهم ووجودهم؟ هل يتعلق الأمر باختصار «تابو» آمن لا يستوجب الاعتقال أو تهديد الحرية أو تهديد الحياة؟ وهل لا تكون، حينئذ، إزاء «براجماتية» جديدة؟

(٥)

حينما ظهر شعراء الموجة المتأخرة من حركة التجريب (فى عقدى الثمانينيات والتسعينيات) فى مصر والبلاد العربية، كان شعراء الموجة السابقة الذين ظهروا فى عقد السبعينيات (وقبلهم بالطبع أدونيس وسعدى يوسف ومحمود درويش ومطر وغيرهم من شعراء الحداثة العربية) قد حفروا فى الحياة الشعرية عدداً من القيم الجديدة الثائرة على السائد الشعرى والنقدى فى حياتنا الإبداعية، سواء فيما يتصل بطبيعة الشعر ودوره، أو علاقة الفن بالتغيير والواقع الاجتماعى، أو فيما يتصل بأهمية الشكل الفنى، وضرورة الابتعاد عن الزعيق السياسى الفج.

كانت بيانات جماعة «إضاءة ٧٧» قد أكدت أن «الشعر الصحيح يتضمن دائماً الشعار الصحيح، لكن الشعار الصحيح لا يتضمن أبداً الشعر الصحيح»، معلنة أن «الشكل» هو مضمون، بمعنى أن النص الشعري ليس مقولة مغلقة ونهائية، بل هو مفتوح على الاحتمالات المتكثرة، انطلاقاً من أنه ليس «ملئولاً» وحيداً مطلقاً، وإنما هو مجموعة متعاقبة متوالدة من «الدوال»، التي يساهم القارئ في إنتاج دلالاتها المتناقضة المتوالدة مساهمة أصيلة.

إن العالم لم يعد - وربما لم يكن - ثنائياً، بل هو معقد ومركب، ومن ثم فإن رؤية الشاعر المعاصر هي بالضرورة معقدة مركبة. هكذا كانت الأرض قد انحرثت بحثاً، وانكسرت سطوة المفاهيم الواقعية الضيقة التي سادت في عقدي الخمسينيات والستينيات، أي إبان المرحلة أو الموجة الأولى من حركة التجريب العربية المعاصرة. وفي هذا المناخ بدأ شعراء الموجة المتأخرة عملهم وظهورهم الشعري لينتوا على ما أسسه جيل الموجة السابقة الوسيطة، سواء في الموقف الفكري أو في الموقف الفني.

وإذا كان جيل الموجة الوسيطة هو الجيل الذي بدأ وعيه يتفتح على الدقات الجذائية لهزيمة ١٩٦٧، وبدأ إنتاجه الشعري يتضج ويتلور مع انتفاضة الطلاب (١٩٧٢ - ١٩٧٦) ومع ثورة الفقراء في مصر (١٩٧٧)، ووزارة السادات القدس وكامب ديفيد، فإن جيل هذه الموجة المتأخرة (في عقدي الثمانينيات والتسعينيات) قد بدأ وعيه يتفتح على مفارقة نصف نصر نصف هزيمة أكتوبر ١٩٧٣، وعلى بوادر الانفتاح الاقتصادي (١٩٧٤) وفرض الاشتباك وبداية الصلح مع إسرائيل (١٩٧٥)، وبدأ إنتاجه الشعري يظهر مع حصار بيروت (١٩٨٢)، واستفحال الأزمة الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية بفعل الانفتاح الاقتصادي وما صحبه من انهيار لقائي وعقلي وروحي، ومن استشرار التيارات الدينية المتطرفة وازدياد البطالة بين الخريجين، ثم ما تلا ذلك من تحول العالم ذلك التحول الكبير بسقوط الاتحاد السوفيتي ودول الكتلة الشرقية، وانفراد أمريكا بتسيير العالم كله (أو محاولتها ذلك) فيما اتخذ اسماً رمزياً هو «النظام العالمي الجديد»، الذي حطم العراق وأتم تبعية الدول العربية جميعاً له، وسوّق نموذجيه الباهر في شتى مناحي الحياة.

في هذا الضوء، نلاحظ أنه إذا كان جيل الموجة الوسيطة (الذي عاش طرقات المرحلة الناصرية) قد خاض أزمة منحنى الانتقال المفاجئ من الاستقلال إلى التبعية، ومن الانتصارات المدوية إلى الهزائم المدوية، ومن الصمود إلى الانهيار: وطنياً وقومياً وذاًتياً، ومن الحلم الوردى إلى الواقع الأسود، فإن جيل الموجة المتأخرة لم يعيش أبداً الطرف الأول من المنحنى، بل صعداً إلى الحياة وقد استقر كل شيء في أحضان الخراب والهزيمة وانكسار الحلم الجميل. ومن هنا، تركزت رؤيته حول هذا الضوء الشاحب، ليرى الحياة مضطربة مختلة، ليست جميلة ولا حاملة، لا مشروع قويمياً نهضياً - كما كان يقال - ولا مشروع فنياً يحقق الذات. فنهلت رؤيته من هذا النبع المরি: الأحلام السوداء، والأشواق المجهضة، الدنيا المحيرة المفككة، انقلاب سلم التقيم، ليتكون سياق كابوسي يمكن أن نقول فيه هدى حسين، إحدى شاعرات هذا التيار:

هكذا، كعادة الموتى

تنتابني رغبة في الاعتراف

والتقاط الصور الأخيرة من ملامح أصدقائي

الآن أنذكر أنني أسفل وأيصق.

معدتى

تطحن الأكل بلا رحمة

وتخرجه منبوزاً كمصابى

الجذام،

وأننى يعترينى الغضب حتى الشامة،

ويسعدنى أن أتأمل الوجوه التى تعانى كثيراً

فى شرح مفهوم السعادة،

وأننى فى الطفولة

كنت أبول على نفسى.

إن أبناء هذين الجيلين - من هذه الموجة - هم الذين مشوا فى شوارع عواصمهم ليجدوها مكتظة بالإسرائيليين والأمريكيين وسائر الوجوه «المتعددة الجنسيات». وهو المشهد الذى جعل «الأجنبى» موضوعاً مهمّة من موضوعات الرؤية عندهم: من ناحية، بما يخلقه هذا الأجنبى من شعور المواطن بالهوان والقبح والافتراء، حتى يصير النهار ظلاماً - كما يقول منير فوزى - ونهوى إلى لجة تتوحد فى لونها وتصير سراباً، بينما الشاعر يصيرهم واقفين يحيطون من كل صوب بزوايا دمه، فيما وجوههم الأجنبية تكثر حتى تصير البلاد، وتكثر حتى تصير السواد. ومن ناحية ثانية، بما يخلقه هذا الأجنبى من توليد حلم بدليل للانخلاع من هذا الوطن المريض.

(٦)

يحفل محمد عفيفى مطر مكانة متميزة فى الخريطة الشعرية العربية، وفى قلب التيارات الجديدة فى حركة التجريب الرائدة، بوصفه واحداً من رواد التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة، المدانة بالفرق فى «الذات» وبالانتماء عن قضايا «الجماعة».

والدهش أن نظرة فاحصة لشعر مطر كله تنفى نفيّاً قاطعاً التهمة الشهيرة التى ألصقها به نقاد كثيرون، وهى الانعزال عن هموم الناس والانصراف إلى غموض متعال على آلام المجموع. ففى الوقت الذى كانت فيه قصائد عديدة غارقة فى هموم «الذات» المفرطة كان مطر يقول:

أبى ضمّ قُصَّةَ العبادة

على متكبّيه الهزيلين فاهتز تابوت قلبى

ونادى:

خذ السمسم للر

هذا رغبيل الشعير تبَلَّغ به لقمة لقمة

كى تذوق الدماء التى أشربتها السنايلُ

تذوق به طعم لحمى الذى كان

يشويه صهد النهار المخائل

تبلى به واحذر الأرض

دنياك دنيا الردى والفجاءة.

ولا يقتصر دور مطر على الريادة الإبداعية، بل إنه ظل متواكباً مع كل جديد وتجريب. وهذا هو ما قصد إليه إبراهيم فتحى حينما وصف مطر بأنه «شاعر عابر للأجيال»؛ لأنه يقف مع كل جيل وكل تجربة جديدة فى قلب القلب.

ولارب أنه يمكن للمتابع الذى يريد أن يرصد بعض معاني الحركة التجريبية المعاصرة، أن يأخذ على شعر مطر بعض الركون إلى التقليدية، وبعض الفرق فى اللغة الكلاسيكية المهجورة، وبعض الرثابة الموسيقية. لكن هذا المتابع لابد، فى الوقت نفسه، أن يبلغ ذروة المتعة الفنية حينما يجد فى شعره ذلك التعدد الغنى فى التقنيات الفنية والتشكيلية والجمالية، وذلك الحرص الشديد على الرصد الشعرى لمفردات القرية المصرية وأساطيرها وتراثها المكتوب والشفاهى، مع تسجيل حار لمعادن الفلاحة المصرية ومقوسها. ولعل إشارته المبكرة إلى رغبة الشعر والسهمى المر - التى مرت بنا توا - قد تطورت فنيا وفكرياً لتصل فى «فاصلة إقاعات الرمل» إلى درجة عالية من السعة والتمكن، فى استحداثه لمصطلح القرية:

وكانت فى فجاج الروح قافلة

وسبعة إخوة ماتوا صفاراً

والتمية فوق صدرى سبعة من حبّ ما

حصدت يد الأعمام والأخوال :

جوهر حنطة ، خرز من البرسيم ، والرز المقشر ،

كهرومان العنيس ، يؤيق حبة سوداء ،

والذرة الرفيعة ، والتماص السمسم الميثوث .

وفى ذات يوم عصبى، قال بعضنا - بفرور الصبا والجمال - إن عفيفى مطر يكاد يشبه «نخيل الحكومة المجزوء» الذى لا ينتظر سوى رصاصة الرحمة. لكننا، اليوم، وبعد أن أدركنا مزية وجود عفيفى مطر - وغيره من كبار الفاضحين: كسعدى يوسف ومحمود درويش وأدونيس وحجازى - فى قلب حركة التجريب المعاصرة، نتمنّى هذا الوجود الحار، باعتباره شاهداً دفع لمن الشهادة مرات: مرة بتهميش الحركة النقدية لإسهامه الكبير، ومرة بعدم وضعه على موجة من موجات الإيديولوجيات السارية، يميناً ويساراً ومرات كثيرة بإيمانه عن مكانته التى يستحق كأحد رموز الكتابة المتقدمة فى الشعر العربى الحديث.

صحيح أن اللحظة الشعرية قد تحركت قليلاً - بفعل الموجات التالية فى حركة التجريب - عن متناول أصابع مطر، لكن الحقيقة الثابتة - مع ذلك - أن لمطر دوراً مرموقاً فى حفر مسار شاق للتجريب والتجديد فى القصيدة العربية المعاصرة، حتى وإن حاصرتها المؤسسات: مؤسسة السلطة ومؤسسة المعارضة. وهذا ما كان يدفعنى دائماً إلى أن أتهنئ به كلما لقيته، مستعيراً جملة: «احمل غمة البرمكيين»!

(٧)

مشاكل التجريب كثيرة، ومن أبرزها أن بعض دوائر الجريدة تنطلق فيه من بعض التصورات المتطرفة، التي أظن أنها بحاجة إلى قليل من التقويم. وقد لمسنا مثل هذه التصورات فيما تقدمه، مثلاً، المجلة الشعرية المصرية الشابة «الجراد» التي ذكرت في افتتاحية أحد أعدادها أنها مجلة:

دعى القدرة على تخطيم كل الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة. يزعم المشاركون فيها أنهم لا يمثلون أية مذاهب أو تيارات سياسية، وأنهم يصيدون عن أنفسهم، كالجراد تماماً، يأكلون يابس الشعر، ليفرّزوا أخضر غير مستمخ من ذوى اللوق التقليدى.

فى غمرة العزة بالنفس يتجاهل أصحاب هذا الاعتقاد أنه لا يمكن تخطيم «كل» الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة، بهذا الإطلاق غير المشروط، وأتينا إذا تصورنا ذلك فإنما تقع حيفتة فى طوباوية مثالية جديدة، كنا قد رفضناها فيما يتصل بإطلاقية البناء والنظام والثبات. وليس صعباً أن نعتبر رفض المذاهب السياسية نفسه نوعاً آخر من «الملهية» والتعزّب، فى الجهر العميق للموقف الرافض.

إن إنكار الإيديولوجيا بهذا اليقين الجامد هو نفسه إيديولوجيا أخرى، وإطار، ومذهب.

ومن هنا، فإنه ينبغي أن ننقد أنفسنا من الثورية المدمرة التي ينطوى عليها معنى «الجراد»: فالجراد - فى الواقع - يلتهم يابس الزرع وأخضره جميعاً. وعشيتنا هي أن ينطبق هذا الفعل «الخرائبي» على الشعر كله، بأسره، فلا نتحسّن من التفرقة بين «أخضر الشعر السابق» الذى يتوجب علينا الحفاظ عليه وإدراك قيمته فى سياقه، وتمثله وتجاوز له فى آن، وبين «يابس الشعر» الميت، الذى انتهت مدة صلاحيته، والذى يتوجب علينا أن ننظف أرضنا الخصبة منه، بإطلاق الجراد عليه، وتطهير الذاكرة من ديناله.

(٨)

«من أعماق ليل هذا الشجن المندوق الأوار فى صدر القربة، نزع مع الشاعر من قريته فى صعيد مصر ناي أخرس الفناء، لم يكد ينشق لهات المدينة فى أكتوبر ١٩٣٢، حتى هزجت ناره بهذه الأنغام التي حملتها أوراق «أغاني الكوخ» وظلمت بها للناس أول يوم من عام ١٩٣٥.

كانت هذه بعض مطوّر محمود حسن إسماعيل فى مقدمته للطبعة الثانية (يوليو ١٩٦٧) من ديوانه (أغاني الكوخ) الذى صلبت طبعته الأولى أول يناير ١٩٣٥. فى هذه المقدمة يوضح الشاعر أن قصائد هذا الديوان الأول قد ظهرت:

فى مناخ شعري أحول الروافد زائع الدرب، يقبس بيد مما غبر من تراثه، ويغسل بالأخرى مما عبر من غير ذاته، ومن يمينها تحركت أقلام برينة الإصغاء للقاء صوت جديد.

وقد كان (أغاني الكوخ)، بحق، صوتاً جديداً فى عالم الشعر لسان ظهوره فى منتصف الثلاثينيات. ففى ذلك الوقت كانت الساحة الشعرية - فى مصر - قد خلت من «أميرها» أحمد شوقي (رحل ١٩٣٢)، بعد أن أتم مهمته الكبيرة: إحياء العمود التقليدى وإعادة الروق والجزالة إلى «ديوان العرب» بعد عصور الانحطاط والتردى التي كانت مرت به - أو كما قيل. وهى المهمة التي كان قد بدأها محمود سامى البارودى منذ أوائل القرن، وتابعه فى أدائها - بمصر والوطن العربى - حافظ إبراهيم وخليل مطران ومعروف الرصافى وأحمد شوقي وصديقى الزهاوى، وغيرهم.



مع بدء العشرينيات نشأت جماعة «الديوان» - العقاد والملازنى وشكري - التي ثارت (عبر بيانها الشهير) وشى كتاباتها النظرية وإبداعها الشعرى على الإبداع التقليدى الذى قاده شوقى ونظراؤه فى الشعر. وما لبثت جماعة «أبوللو» أن قامت لتشكل مع جماعة «الديوان» جناحين كبيرين للتمرد الرومانسى الهادر على تقاليد الشعر القديمة فى مجمل الأجيال السابقة.

وكان محمود حسن إسماعيل - من بين هؤلاء - يتمتع بطاقة جبارة، وصقها محمد مندور، حيث، بأنها طاقة «حوشية وحشية».

وليس من ريب فى أن شعر محمود حسن إسماعيل شكل «الجسر» الواصل بين الحركة الرومانتيكية التقليدية السابقة حركة الشعر الحر التى نشأت فى أوائل الخمسينيات.

لهذا، فإن محمود حسن إسماعيل يمثل بالنسبة لى - وربما إلى جيلى كله من شعراء الحداثة - أبا أساسيا من آباء تجرئتنا الشعرية؛ بما حفلت به قصائده من إجراءات لغوية وتجديدات صورية معجبة، وبما نضج به شعره من مخيلة جامحة محتاجة، وبزغته الجائرة إلى تصوير الريف المصرى وطبيعته، بطريقة تختلف عن نهج الرومانتيكيين السابقين فى تقمص الطبيعة وإسقاط الوجدان البشرى للشاعر على عناصرها الجامدة.

ولعله من المثير للاهتمام أن نجد فى ديوانه الأول قصيدة بعنوان «لوزة الضفادع»، لا أظن أن شاعرا غيره، فى أيامه، كان يمكن أن يجترئ على خوض موضوعها. فمثل هذه الموضوعات لم تصبح من مواد الشعر إلا بعد ذلك، مع الحداثة وما بعدها. وهو ما يشى بروح متقدمة متقدمة لدى الشاعر؛ الذى هو، بحق، «حلقة وصل» باهرة؛

هاجها فى الليل صمتٌ شمرّت  
كلّ نفس فيه آلامُ الشجون  
وضفاف غارقات فى الكرى  
حالات بأسى الريف الحزين  
نام فيها اللوج ، حتى خلّتها  
خاصمت كل نسيم فى الدجون  
وطريق أخرج ما همست  
فى ثراه خطوات العابرين .

(٩)

يشيع فى الحركة التجريبية الراهنة غرام واسع بفكرة «الكتابة عبر النوعية»، أو بالنصوص التى تناغم كل نوع أدبى، ولا تتجزأ أى نوع منها إنجازا كاملا، تحت دعوى عبور التصانيف الأدبية الضيقة.

ولا ريب أن هذا الاتجاه ينهض على رؤية صحيحة، عصرية متطورة، لكنها - على صحتها وعصريتها وتطورها - لا تخلو من مخاطر. المؤكد أن الحياة الراهنة تتداخل، سواء فى طبقاتها الاجتماعية أو فى نظرياتها الفكرية، أو فى اتصالاتها الجغرافية والكونية، أو فى وظائفها الطبيعية والإنسانية. لكن ذلك كله لا ينفى أننا

ستظل في حاجة إلى وسائل إجرائية تميز لنا الحدود - حتى لو صارت حدوداً خفيفة - بين الفنون وبعضها بعضاً لأسباب عديدة، منها أن هذا التمييز سيسهم - في البدء - في سعي المبدع إلى تطوير النوع الذي يدع فيه، على ضوء تاريخ هذا النوع وسياق تطوره، وإدراك شروطه الكيفية المختلفة. ومنها أن هذا التمييز سيساعد نقاد هذا النوع أو ذلك على تبيان ملامح جماله ومظاهر تفرد ومواطن إضافاته الفنية الخلاقة. ومنها، أخيراً، أن هذا التمييز سيعين الملتقى على الاستمتاع بالنوع الأدبي الذي يتلقاه، حينما يقارنه بالأنواع الأخرى وينظره في مجاله، ويمدّى استفادته من فن آخر، ضمن السياق الأساسي لكل فن.

هكذا، ينبغي أن نفرق بين التداخل والتشوش.

وتزداد هذه الحاجة إلى التمييز إلحاحاً، حينما يكون التمييز مطلوباً من أجل ألا يكون ذلك التداخل سائراً ملوناً يندارى المعجز وقلة القدرة وضعف الموهبة عند بعض المنتسبين إلى الإبداع والتجريب. أى من أجل أن تظل لدينا القدرة على التفريق بين التراسل الصحي الناصع والتشوش، وتظل لدينا القدرة على التفريق بين القفز على الأنواع الأدبية وإخفاء اضمحلال الطاقة الخلاقة تحت روثق نظريات جذابة.

(١٠)

هل يمكن أن ننسى اللحظة التي قرأنا فيها «عالمى السادس عشر»؟ كنا، فعلاً، في عامنا السادس عشر، فاحتك السلك العارى بالسلك العارى، وكانت اللحظة المتوترة. ساعتها عرفنا أن في الحياة شعراً مختلفاً في الحياة عن شعر ناجي ومطران والمقاد. وعرفنا أن الزمان تحرك:

أصدقائي

نحن قد نغفو قليلاً

فإذا الساعة في الميدان تفضى

بمدها بقليل، كان أحمد عبدالمطى حجازى تعبيراً عن غرامنا الصامت، وعن لوعتنا بفقد الحب، وقسوة الحاجة إلى الآخر، حينما كنا نرود في الطريق:

العاشقون في الدجى الصافى

ذراعاً في ذراع

وكلمة كلمة

وبسمة بلا انقطاع

إلا ذراعى لم يزل يهتز في

ليل الضياع

وكلمتى

أخاف أن يمضى الصبا

ولا تنزع

أما حينما كتب قصيدتين كبيرتين في رثاء عبدالناصر: الأولى «الرحلة ابتداءً» تعتبر ناصر قديسا لم يمت، والثانية «مرثية للعمر الجميل» تقدم نقدا لاذعا للذات وللزعيم وللتجربة كلها، حينما حدث ذلك ارتفع الشاعر في قلوبنا كالطائر الحر، لأنه بلغ من الصدق مبلغا جعله يضم القصيدتين في ديوان واحد.

وحينما دعا الثورة العربية إلى العودة من باريس بدلا من تسكعها في الطرقات، مع تركه الهلاك هناك تحت الرذاذ الدفيء، أدركنا أن الأزمة في ذروتها المجرمة.

ربما اختلفنا معه، لكنه احتضنا. وربما زعم بعضنا أننا تجاوزنا تجربة الشعر الحر كلها إلى آفاق جديدة (ولا ريب أن موجات التجريب قد أجهزت هذا التجاوز) لكنه ابتسم وابت وعطف: لأنه يعلم أن أحدا منا ليس في استطاعته أن يتكرر أن أقدامه تقف في أرض كان حجازي من كبار حرائقها وسقائها، وأن أحدا منا لا يمكن أن ينسى:

عيناك

يا لكلمتين لم تقالا أبدا

خانهما التعبير حتى ظلتا كما هما

راهبتين تلبسان الأسود

تنتظران ليلة العرس

سدى

ولقد بلغ من تأثير هذه السطور فينا - في - أن كتبت مؤخرا قطعة، أقول فيها:

أريد أن أكتب شعرا لعينيك، شريطة أن

أنفوق فيه على تشبيههما بغابتي نخل ساعة

السحر، ولا أكرر أنهما خانهما التعبير حتى

ظلتا كما هما، علاوة على ألا أسير فيه على

هدى عيون الزا .

ولم ألفت النظر إلى أن رغبة الاعتماد عن سطور الرجل الرائد - أو عن الوصف الذي تحتويه - إنما يفصح، بطريقة الإثبات بالنفي، عن محبة غامرة لهذه الشاعرية، منذ اللحظات التي كان فيها وعينا الشرى يبدأ خطواته الوليدة.

(١١)

(كتاب الحب) لـ محمد بنيس هو تقاطعات في ضيافة (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي، وهو رحلة تتصاحب فيها أشواق أعمال أخرى تقدمها (مصارع العشاق) للشيخ السراج و(الروض العاطر في نزهة الخاطر) للشيخ النفزاوي و(ديوان الصباية) لابن أبي حجلة و(الأغاني) لأبي فرج الأصبهاني.

في مقدمته المركزة للديوان يقول أدونيس: «نشوة اللون، نشوة الكلمة، وبينهما وفيهما انخفاف الجسد».

يعمد بنيس فى كتاب حبه إلى أمرين: الأول هو إعادة صياغة بعض الحالات أو القصص التى حكها ابن حزم، بطريقة شعرية، تتراوح بين الوزن والتقفية والنثر. والثانى هو لإيراد بعض الأبيات أو العبارات المأثورة لجهولين من الأعراب، أو لمشهورين من الشعراء والبلغاء، ليدخلها ضمن نصوصه بطرق متنوعة. وهو جهد يدل دلالة ناصعة على سمة أساسية من سمات التجريب فى القصيدة العربية المعاصرة، وهى التواصل الرفيع بين القديم والحديث، دحضاً لفكرة: الماضى غلاء وفقر لجرد كونه ماضياً، وتقويماً لنظرية: كل قديم سب.

كما يقدم قرينة ناجحة على أن «القطعة» المعرفية الصحيحة هى تلك التى تتضمن «التواصل» فيما هى تمارس «الانقطاع»، وهى فى «كتاب الحب» تتم من خلال إعادة صياغة القديم صياغة معاصرة فنياً وفكرياً معاً. وهنا، نكتشف ضرورة مثل هذه المفامرة: وضع بعض الأعمال التراثية فى سياق عصرى أخاذ. أما مدى توفيق هذه الصياغة الدقيقة بين القدم والحداثة، فى إنتاج عمل جديد مختلف، فلملح يحتاج جهداً تطبيقياً محصاً.

على أن أعظم ما يوضحه «كتاب الحب» هو أن تراثنا حافل بالرؤى التى تنطلق من المعرفة عن طريق الجسد، أو بتعبير هذه الأيام «البيولوجيا الجسدية». وهو ما يساهم فى أن يكشف لنا الآباء الغابرين لثيمة «الجسد» فى كتابة التجريب المعاصرة.

(١٢)

بعد (لا نيل إلا النيل)، ديوان حسن طلب الأخير، علامة على عمل الشاعر كله، لأنه يقدم ما يشبه «بانوراما» خيرة الشاعر الفنية والفكرية، التى تتجلى فيها ملامحه بوضوح: الموسيقى الهادئة، الثقافية الطاغية الوفيرة، اللعب اللغوى والحروفي والصوتيات والجناسات الكاملة والناقصة، ابتداءً أبيات شعرية عمودية تتخلل بنية النص (أبيات مؤلفة فى الأغلب من الشاعر، والقليل منها مقتطف). الميل إلى اللغة المثينة الجليلة (القاسوسية أحياناً)، واستغلال النثر متقاطعا مع البنية الموسيقية الخيلية العامة.

نعرف أنه قد شاع عن حركة التجريب الراهنة اتهامات عديدة، كان من أهمها اتهامان: الأول بتعلق بالمفوض والتعالى عن قضايا الواقع الساخنة (كما مر بنا فى غير موضع). والثانى بتعلق بالاستغراق فى المرجعية «العربية» وتجاهل المرجعية المصرية الخصوصية.

وأحسب أن (لا نيل إلا النيل) - مثله مثل العديد من الدواوين الجديدة - يشكل درعاً جلياً لهاتين التهمتين معاً: فى مسألة المفوض يمكننا من التأكيد - من الناحية النظرية - أن معظم شعر الحداثة ليس غامضاً كما يدعى المدعون، وأن جوهر المشكلة هو أن الطريقة التقليدية للتلقى - سواء لدى النقاد أو القراء - تباعد بين النص ومستقبله. وفى حين تثيرت الذائقة الشعرية وتطورت الطرائق التفسيرية ظلت الذائقة النقدية والطرائق الاستقبالية على حالهما القديم.

إذاً تجاوزنا الناحية النظرية، وتفحصنا الديوان كله، نجد قصائده كلها مشغولة بقضايا الواقع الحى بوضوح وصراحة (ونبرة خطابية فى بعض المواضع). وكفى لنا أن تلقى نظرة عابرة على القصائد لنشهد هموم الوطن طافحة حاضرة، فيها هو يثير قضية النمل الاجتماعي حينما يقول:

هل ينقح الليل صدق؟

هل يستمر الليل فى طهو المجاعة؟

وما هو يرفض الاستبداد (رفضاً يكاد يكون علمياً) مشيراً إلى غربة الإنسان في وطنه، حينما ينهار العقد الاجتماعي بين المواطن والنظام السياسي:

أقسمت بمانك يا نيل

بكل حرام مسكر

ألا أدع القطرة منك تبل فمي

ما يبقى الأجلاف على الاكتاف

وما حكم العسكر

وما هو يدين الإرهاب السياسي والفكرى والديني، داعياً إلى التسامح (الاجتماعي والفكرى والإنساني) الذي ميز المجتمع المصري على مر العصور:

نحن للتاجون من العار:

نيليون جنوبيون -

بناة مساجد

نوبيون أطباء ونحاتون

دقهليون رواة قصائد

من حوليات مدينتنا :

غارة رمسيس وطرد العبرانيين

شماليون رعاة مدارس

مخترون رعاة كنائس

ساسة أمصار

أما فيما يتصل بمسألة «المرجعية»، فإن بإمكاننا أن نتساءل من الأصل عما إذا كان لمة تفضيل مسبق أو تمييز مبدئي - قبل النص نفسه - مرجعية بذاتها عن مرجعية أخرى؟ وهل هناك مصدرة مطلوبة لذاتها - أو لشرف طبيعي خلقى فيها - قبل النص نفسه؟

المؤكد أن المرجعية المصرية ليست دليلاً في ذاتها على الشعرية المتجاوزة، وأن المرجعية العربية في ذاتها ليست دليلاً على الشعرية التقليدية الراكدة. فالنشاط الوحيد للشعرية في كل ذلك هو الشعر نفسه. وعلى أية حال، فإن ديوان حسن طلب هو خطاب «مصري» طويل يقيم قصائده على بطل أساسي هو «النيل»، حتى لتبدو النصوص جميعاً سيرة للنيل وحواراً معه، ونضالاً ضده وبه ومعه. والحق أن «تيمة» النيل عند طلب ليست مقصورة على «لا نيل إلا النيل» بل إنها مشوطة في عمله السابق كله، خاصة ديوانه (أزل النار في أبد النور). على أن خبرة الشاعر الكبيرة وسليقته السليمة جعلتا لا يضع هذه «التيمة المصرية» في معارضة حذينة مع «التيمة العربية»، كما يفعل بعض المذنبين بالخصوصية المصرية المقرطة، بل يضمها في تضافر متين ونسيج متواشج.

والحق، كذلك، أن كثيرا من شعراء الحلقة قد بلغوا أوجاً ينبغي عليهم فيه التحول إلى دور جديد. ولعل ذلك هو ما يجعل نفرا من الخابيين يرى أن بعض شعراء الحلقة قد وصل إلى مأزق مكتمل، بعد أن شكلوا - أو كادوا - «مؤسسة» شعرية واسعة، وجسّدوا - أو كادوا - «سلطة» جديدة. وقد صار عليهم من لم أو يغيروا أن يغيروا.

ولقد جاء (لا نيل إلا النيل) - في هذا السياق - تنويها لوجهة ونحاما لطريقة، عند شاعره. إن تجربة حسن طلب - مثل تجارب زملاء له كثيرين - قد وصلت مع هذا الديوان (ومن قبله «آية جيم») إلى نقطة ذروة مكثفة تتطلب البحث عن سبيل طازج لم يطرّق. فالواضح أن الدائرة التي جسدت شعر طلب في المرحلة السابقة قد أشبعت واستنفدت أغراضها وقطعت شوطا باذخا في تجليها، بحيث باتت الحاجة ماسة إلى شق مجرى مغاير، حتى لا يقع الشاعر في «النمذجة» التي كان عمله وعمل زملائه - في البداية - هادفا إلى نفيها وعدم الاستسلام لأفهامها، حتى لو كانت هذه الأفهام من ذهب!

(١٣)

يرى بعض المهتمين بحركة التجريب العربية المعاصرة أن الثورة الشعرية الأولى التي شهدتها تاريخ الشعر العربي الحديث هي ثورة الرومانتيكية العربية (المهجر وأبوللو والديوان)، حيث طرحت مضامينا شعريا جديدة للمرة الأولى في تاريخ الشعر العربي على مدى قرون عديدة، عندما أصبحت «الذات» مركز الإبداع الجديد متميزة بالطبيعة وبالكون والمجتمع من خلال رافدها الأساسيين: العاطفي والوطني (أسجد ريان «الفعل الشعري» العدد الثاني/ ١٩٩٣).

والحق أن هذا الرأي يفتقر إلى الصواب. ذلك أن الثورة الشعرية الأولى في تاريخ الشعر العربي الحديث كانت هي ثورة الشعر الحر (أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات)، إذ ظل العمود الشعري التقليدي سائدا ثابتا حتى كسره ثورة الشعر الحر. وإذا كان بعض المضامين الشعرية قد تغير عند المهجريين والديوان وأبوللو، فقد ظل شكل العمود الشعري قائما كما هو. ونحن نعرف أن المضامين الشعرية الجديدة تختار أشكالها الجديدة. وما لم تخر المضامين الجديدة أشكالها الجديدة يظل التغيير أو التجديد متقوصا غير مكتمل.

إن تغير المضامين وحدها لا يصنع تغييرا كاملا، فلقد سبق أن دخلت على الشعر العربي مضامين جديدة في فترات مختلفة كثيرة، لكن التغيير الجذري لم يكتمل إلا حينما تطابق تغير المضمون مع تغير الشكل؛ أي حينما صمدت حركة الشعر الحر.

ويتطرق البعض الآخر من أهل موجة التجريب المعاصرة فيرى أن تجربة ما سمي بشعر السبعينيات هي الثورة الثانية في تاريخ الشعر العربي الحديث. وهو تطرف لا يقل خطرا عن سابقه.

والواقع أنه إذا كانت موجة الشعر الحر هي أول هزة جذرية في عمود الشعر العربي التقليدي، فإن ذلك معناه أننا مازلنا نعيش - بصفة عامة - في الإطار الأوسع لهذه الهزة الجذرية، حتى وإن كنا - كشعراء الموجة الوسيطة من حركة التجريب - قد بدأنا، في أواخر السبعينيات، طورا متقدما من أطوارها، يضيف إلى إنجازات رواد موجة الشعر الحر نقالات فنية وفكرية ملحوظة.

إن القوس الذي فتحت تجربة الشعر الحر لم يغلّق بعد. فالألوان فيه تتعدد وتقلب وتتجدد بدرجات متباينة. وهو أن يغلق إلا إذا انتقلت بنا مرحلة تاريخية جذرية كبرى أخرى (اجتماعية وسياسية وحضارية) عن هذا

الأفق. وعلى هذا الضوء، يمكن أن نرى الموجة المتأخرة من حركة التجريب (وهي التي صعدت في الشمانينيات والتسعينيات) بوصفها امتدادا لخطوط وغيوط في شعر الموجات السابقة. كما يمكن أن نوقن أن الشعر عديد وكثير، ليس له باب واحد وحيد، وهو يأتي من منابع جمّة. وعلى حركة التجريب الراهنة كلها - بموجاتها المتنوعة - أن تخزن من الوقوع في «دوجما» الاعتقاد بأن الشعر الحق يأتي من مصدر وحيد. لقد كان التقليديون ينطلقون - في مواجهة التجديد - من مثل هذا الاعتقاد الجامد بأن الشعر يأتي من نبع واحد (هو نبعهم القديم)، وكان المجددون - ولا يزالون - يقاومون هذا الاعتقاد لما يحفل به من واحدية واستبداد. ولا ينبغي أن يقع التجديدون اليوم في هذا المخطوّر القاتل نفسه: الواحدية!

إن قوس التجريب غنى بالألوان، لأنه: قوس قزح.

(١٤)

يا زملائي الشعراء :

فلنحلو جريمة قتل الأب .

فلنحلو نفى الآخر ، نفى نفى نفى لنا .

الشعر عديد وكثير .

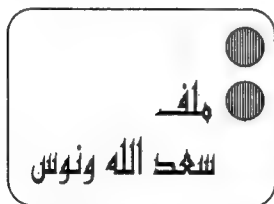
يا زملائي :

لست عليهم بمسيطر .











## مشروع ونوس الثقافي / الوطني

أحمد فسوخ\*

«بوصله». وقد أتاح انهيار هذا المشروع لـونوس ولأبناء جيله القيام بمراجعة جادة وأصيلة. ويربط ونوس انهيار المشروع الثقافي / القومي بانهيار كل القوى السياسية الوطنية التي كانت تسند المشروع وتستند إليه. وكان ونوس يرى أن الأمل والحل الوحيد هو أن يجد المثقف العربي من جديد مشروعاً تاريخياً يستند إلى أرضية واقعية، ويتمثل ذلك في محاولة إحياء الروح الديمقراطية في الحوار والإسهام في وضع أسس عقلانية وتنويرية وتحمل النقد الذاتي، ويكون المشروع بهلماً جليلاً وكافياً في هذه الفترة التاريخية، وقد يبدو المشروع أقل من المشاريع الماضية التي كانت تمنى الوحدة والدولة العصرية وتحرير فلسطين وانتصار الاشتراكية، ولكنه أكثر عمقاً وفعالية على المدى التاريخي<sup>(١)</sup>، وصولاً إلى معرفة الذات بشكل أفضل عن طريق المحلل الثقافي الهادئ وإحياء التراث والمراجعة، ويقول ونوس في ذلك:

كان مشروعنا أن نساجل الواقع، وأن نسترد إنجازات الفكر النهضوي ونرجعها في مسار

لم يكن سعد الله ونوس كاتباً مسرحياً أو ناقدًا، أو حتى مفكرًا، ولكنه كان صاحب مشروع ثقافي / وطني كبير، فهو مواطن عربي يعمل بالفكر والأدب والثقافة والسياسة، وينتمي إلى الجيل الراديكالي الذي لا يساوم، وهو مثقف ثائر ومبدع لا يؤمن بالمسلّمات ولا يستقر على ما توصل إليه، ولكنه يشور حتى على ما ينتجه. إنه صاحب مشروع ثقافي لم يكتمل إلا لحظة رحيله؛ فبرحيله تفتتح صورته كاملة، وهو الذي كان يسعى إلى التغيير الثوري بكل أدواته التي كان يمتلكها.

وكانت مبررات ظهور مشروع ونوس الثقافي لديه نتيجة لتدهور الوضع السياسي والعربي وتطور أجهزة القمع، حيث وجد المثقف العربي نفسه ضالماً مرتبكاً أمام التحولات الجديدة، مما أدى إلى فقد مشروعه القومي، وهو الآن بلا

\* أستاذ مساعد بأكاديمية الفنون، القاهرة.

العميقة السليمة.. غش صريح، لا تظلل وقاحة  
أتمة أو ألوان.. يكشف عن عدم إحساس هؤلاء  
الكتاب بأية مسؤولية تجاه القارئ ونجاة  
مجتمعهم<sup>(٣)</sup>.

وتتضح موقف ونوس أكثر في مقالة له بعنوان «الأدب  
بلا قول» حين يتعرض لافتتاحية رشاد رشدي بمناسبة صدور  
العدد الأول من مجلة «الجند» التي يطرح فيها الأخير رؤيته  
عن الإبداع الأدبي ويفصله عن الواقع باعتباره يترفع عليه  
يعلو فوقه. ويعتبر ونوس موقف رشاد رشدي موقفاً مضللاً  
يزيد التجربة الثقافية تفككا وانحلالاً؛

فهو يرى أولاً إلى عزل الأدب عن الواقع بحيث  
لا تنشأ أية صلة حية بينهما، الواقع يسير في  
مجره. له قوانينه «الوضعية»؛ ومواصلاته  
«المبتللة»؛ والأدب تجربة فوقية تبعد والقيما،  
تسجبه من الوهم والصورة الذهنية، ثم تنظمه  
وفق قوانين سامية لا يمكن قياسها بمنطق  
الحاجات الاجتماعية أو بمنطق البشر العاديين  
الذين يزحمون الشوارع والبيوت والبراري.

وعندما ينفصح الأدب على تيارات العالم  
الخارجي، أو على صراعات التاريخ وأحداثه  
اليومية المبدوعة، يسقط في التفتاة والفساد. وهذا  
معناه ببساطة أن تتخلى كل تجربة أدبية عن  
بعلها الزماني والمكاني، وأن تنبذ الحوار مع البيئة  
التي تعيش فيها، فلا تضيء خوافيها، ولا تكترث  
بمشكلاتها، عليها أن تنمو في الفراغ بلا أرض  
ولا تاريخ. أن تتجاهل ما يدور حولها، وأن تغلق  
على الأحداث والتحويلات، تستقي مادتها من  
الخيال والأوهام فحسب<sup>(٤)</sup>.

ويعلق ونوس على مفهوم رشاد رشدي بأنه مفهوم  
يؤدي إلى تجريد الأدب ونفريه من كل فعالية جادة. وإذا  
كان هذا الأدب يصير من المرحلة الحالية في العالم، فإنه  
حين يرتبط بواقعنا ومجتمعنا لا يكون إلا محاولة فارغة  
ومضللة<sup>(٥)</sup>.

تاريخي بعد أن قطعتها الانفلاتات والبيانات  
والرقم (١) ورامج الأحزاب التي جبت ما قبلها  
حتى تكسب مشروعية البداية والمعجزة، وكنا  
نظن أن أحوج ما نحتاجه الآن هو العمل الثقافي  
الهادئ الذي يتطوى على الإحياء والحوار  
والمراجعة<sup>(٦)</sup>.

لم يكن ونوس يؤمن بالدور القيادي الحاسم  
للمثقفين، كما لم يكن مؤمناً بأن الأدب يفجر ثورة، وفي  
الوقت نفسه كان يرفض أن تتحول الثقافة إلى مجرد امتياز  
متمل، ولا أن تصبح نشاطاً مجانياً بعيداً عن حركة المجتمع،  
إذ تتحول في الحالة الأولى إلى أداة من أدوات القمع،  
وتصبح في الحالة الثانية واحدة من أدوات التخدير. وبذلك  
فهو يدعو إلى المثقف الذي يمارس ثقافته، إذ تعنى هذه  
الممارسة ثقافته وتصورها، وهو يرجع تمزق المثقف العربي إلى  
ظاهرة الانفصال بين الفكر والعمل.

كان ونوس يرى أن مسؤولية الكاتب عما يكتبه  
جسيمة، وكان يهاجم بضراوة هؤلاء الذين يقدمون للقراء  
معلومات غير دقيقة. ففي مقال له بعنوان: «ثقافة الـ عن..  
وعن..» يذكر حادثة لأحد الكتاب اللذين تناولوا مقالاً  
مسلحاً عن «جيمس جويس» وهو لا يعرف أية لغة أجنبية،  
وهو مقال اعتمد فيه الكاتب على مقالين آخرين عن  
الموضوع نفسه. وقد أثاره السطحية التي كتبت بها المقال،  
فكتب يقول:

ما لاشك فيه أن عدم احترام الكاتب لمادته،  
وامتهتاره في تقصي جوانبها، والتدقيق في  
معطياتها، لايفت فقط عن خواء هذا الكاتب  
ورخص علاقته بالكلمة، عن تنظمه وكسله  
العقلي، بل يتجاوز ذلك إلى تأثيرات سلبية على  
جمهور القراء وعلى البيئة التي يمارس فيها  
الكاتب نشاطه (... هناك كتاب يشخوننا،  
ويفرسون في أذهاننا أرباع حقائق وجملاً إشائية  
ومعلومات غير موثوقة، وبالتالي فإنهم يكونون،  
وبأصابع لا تترمش، جيلاً من السطحيين ومن  
الرؤوس التي تطن بالفراغ، وتمسوها الثقافة

يونيسكو ويكت، وهل أرسطو كاتب مسرحي أم لا! وهل الشعر الحديث شعر أم نثر! والمسألة الاتباعية عن مسرحية «الهواء الأسود» أمى للورينمات أم لكاتب مصري. أمى عن مسرح اللامعقول أم اللامعقول، ومعاناة الإنسان الآلى، وغربة الفرد الصناعية، وجحيم الآخرين<sup>(٧)</sup>.

ولم يطلق ونوس هذا على الإطلاق، وإنما تحدث عن الاستثناءات الجادة، ولكنها فى النهاية استثناءات. إذ كان يؤله ما يصير إليه العالم العربى فى كل مكان. وفى هذه الأمثلة يكشف ونوس مدى الاختراق بين الثقافة والواقع ومدى تضليل الثقافة للإنسان العربى فى فترات الأزمة هذه، التى كشفت عنها ٥ حيران.

لقد كان ونوس يرفض التعامل مع الثقافة بمزمل عن أحداث الواقع، ذلك أن هذا النوع من الثقافة يفقد تاريخيته، بمعنى أنها تفقد خارج سياق حركة الواقع، وتتحول بذلك إلى نشاط متعال، بشكل تجريدى.

وفى نهاية السبعينيات، فتفتت أحلام ونوس من بين يديه بسبب التحولات المفاجئة على مستوى العالم العربى، التى لم يكن قد حيا نفسه لها بعد، فضاخ منه مشروعه الذى ظل يحلم به، فأدى به هذا إلى صمت مطبق استمر ثلاث عشرة سنة. وكما يقول، كانت فترة ضرورية لمراجعة الذات:

أعتقد أن فترة الصمت كانت ضرورية أو لا يمكن نقادها... إنها مراجعة للذات، وبالتالى لوضع جبل من المثقفين بسطوا التاريخ فى فورة حماسهم وتحلهم فحولوه إلى عدد من اللافئات والشعارات التى يبدو تحقيقها مرهونا بكفاية النضال والوقت... لكن التاريخ ثار من هذه المحاولات التبسيطية، وثابع مجراه الدامى، فتركنا عرلة مع شعاراتنا الملونة والمهترئة<sup>(٨)</sup>.

ثم يطرح ونوس سؤالاً عن أسباب وقوعه فى هذا الفخ التبسيطى، كأنه يبنى مشاريعه خارج سياق التاريخ، فيلقى بالمسؤولية على نفسه وجيله، ذلك أنهم لم يتعمقوا فى رؤية الواقع وفى رؤية القوى المتصارعة التى تشكل الواقع، إذ كانوا

لقد كان ونوس فى فترة السبعينيات مؤمناً بقدره الأدب على تغيير الحياة، وكان يرفض أن يدور النشاط الثقافي ظهرو للأحداث التى يمر بها المجتمع؛ إذ يؤدى ذلك إلى تضليل مركب، يمتنى هنا إلهاء القارئ عن المشاكل الحقيقية التى تصف به، حيث تتحول الثقافة هنا إلى مخدر يذهب وعى الناس عما يحدث فى الواقع الموضوعى:

إن الثقافة هنا، وبالحدود التى تؤثر فيها، تتحول إلى مخدر يهدد القارئ، ويرضى على عنيبه غشاوة مرحلة. إنها تملأ المساحة بين قدميه والهاوية بغيمة زائفة من الدخان والضوضاء، وتجهز لسقوط مباحث وأصمى<sup>(٩)</sup>.

ولم يكن ونوس مرتبط بأحداث مجتمعه الذى جاء منه فقط، وهو سوريا، وإنما كان يرتبط بأحداث العالم العربى عامة، وكان يرى فى مصر أم المروءة، فالوطن العربى كان ساحة:

تصدام فرقها الاتجاهات، وتتوالى عليها الأحداث الصاخبة. فى الفترة التى دم فيها الانفصال وتكرس، وبدأت نقد من اليمن جثث الجنود المصريين. فترة احتدام التحولات الاجتماعية، وفتت الصف الوطنى، وانخفاض الذى لا يلد إلا الانقسامات والضحايا. فى الفترة التى كانت تختمر فيها بين طيات الواقع هزيمة ١٩٦٧، عرف المناخ الثقافي فى مصر طفرة رومانية هائلة. آنذاك بدت لنا تلك الطفرة ملحمة، فلم نستطيع مقاومة تأثيرها، أو نقد دلالتها. كان علينا أن ننتظر هزيمة حزيران حتى نصحو، ونلرك إلى أى حد خائنا ثقافتنا.

لقد اكتظمت تلك الفترة بالنقاشات والمناورات المطروحة. مجالات متخصصة، وصفحات يومية، وملاحق أسبوعية، وكلها متخمة حتى الاختناق بالثقافة، ولكن ما هى الموضوعات التى كانت تغذى هذا النشاط الثقافي المحموم؟ إنها موضوعات اللامعقول، والعلاقة الإيقاعية بين الغموض والتقدم الحضارى، وآخر ما كتبه

ربطوا، وبشكل عضوي، بين فعاليتهم الإبداعية، وفعاليتهم السياسية.<sup>(١١)</sup>

ويؤكد ونوس أنها ليست دعوة إلى الفصل بين السياسي والثقافي، ولكنها «دعوة للنظر إلى الثقافة من خلال خصوصيتها وفك ارتباطها مع التكتيكات السياسية اليومية والسياسات الحزبية الضيقة»<sup>(١٢)</sup>. هو بذلك يرى من منظور ديالكتيكي أن الثقافة لها خصوصيتها وأن السياسة لها خصوصيتها أيضاً، ولكن هناك علاقتان جدلية مركبة تربط كلا منهما بالأخرى، تؤثر فيها وتتأثر بها، وهو بذلك يربط بين النشاط الثقافي والسياسة والاجتماع:

استحالة الحديث عن تاريخ مستقل للنشاط الفكري أو عن تطور خاص به، لأن حركة تاريخ الفن أو الفكر تتلازم مع الحركة الاجتماعية ولا يمكن تفسيرها ولا تحليلها إلا في ضوء هذه الحركة نفسها<sup>(١٣)</sup>.

ويرى ونوس أن الفكر الأوروبي البرجوازي إنما كان يحاول نشر أفكار مضادة في عزل الأدب عن السياسة حتى لا يتم تنوير الجماهير وتنويرهم ضد مصالح البرجوازية، إذ إنه يرد على قول الكاتب «جوليان جرين»: «إني أكره السياسة» بقوله:

مثل هذا التصريح واضح الدلالة طبعاً فهو يعكس الفكر الذي تزد الأنظمة البرجوازية تميمه. فكر يقوم على عزل الأدب عن السياسة، لأنه يريد عزل الناس عن التفكير بأوضاعهم وبني مصيرهم. والأدب والفن كلاهما يستطيع القيام بدور مهم وأساسي في إضاءة الشرط الإنساني والتعرض على تغيير الظروف السائدة<sup>(١٤)</sup>.

فإن السياسة قدر لا يستطيع أن يتجاهله مثقف ينتمي إلى مجتمع ما.

إن أفضل ما يُشخص إحساس وموقف ونوس كاتباً هو ما قاله عن الأدب في البلاد المختلفة، وبالطبع يطبق هذا القول على ونوس نفسه، وربما كان هذا سبب توقيفه عن الكتابة لمدة ثلاث عشرة سنة بعيد فيها حساباته ثانية، فهو يصف الأدباء في البلاد المختلفة بقوله: إنه أديب:

يعتقدون أن التحول الإيجابي سوف يحدث لا محالة، وأنهم لم يواجهوا الفكر السلفي وبنية السلطة بقدر كاف، إذ كانوا يعتقدون أن هذا الفكر سينحل طبيعياً، ومن هنا كان اضطرابه، وكثير من أبناء جيله، حينما صعد الفكر السلفي وأمسك بزمام الأمور، مما أدى إلى تراجع الكثير منهم عن الفكر المادى لينضموا إلى الفكر السلفي فيبدأ المشهد الثقافي، «وكأنه فوضى كرنفالية»<sup>(١٥)</sup>.

ويرى ونوس أن البرجوازية بتشقيها القومي والتقدمي بمقولاتها الجاهزة وشعاراتها البراقة، قد أوقعت حركة التنوير في الشقاقة العربية التي بدأت في ثلاثينيات هذا القرن، وأربعينياته، وأن الجهد الذي قام به طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى وغيرهم، كان فرصة طيبة لفهم ثرائنا باعتباره تاريخاً وليس تميمة مقدسة تطرد بها الأرواح الشريرة، وبذلك لم تتضح هذه الحركة؛ لأن البرجوازية الصغيرة التي تسلمت السلطة أعلت الشعارات البراقة والجاهزة محل التحليل العلمي للواقع.. إن أسوأ لم:

يواجه التراث على أنه صيرورة تاريخية، وإن مسروليتنا لا تكمن في تمجيده أو في إحياء بعض جوانبه، أو في رفضه، وإنما في كتابة الصيرورة ووعوها، وتمحيق دلالتها التاريخية<sup>(١٦)</sup>.

وما كان عنده ونوس هو أن يكتب التاريخ بصورة علمية متحررة من القداسة الدينية، فنحن بحاجة ماسة إلى مثل هذا التاريخ الذي يكتب بطريقة علمية وعلمانية.

ويعرف ونوس بأن مستقبلنا لا يكمن في ماضينا، وبهجوم الدعوى التي تردنا إلى الماضي لأنها تقوم بعزلنا عن منجزات الفكر الإنساني وتمننا من التقدم.

إنه يرى أننا قد فقدنا المشروع، بمعنى أن التحولات الحقيقة التي بدأت تتوالى على واقعنا «قد وصلت بنا إلى لحظة الحري»، حيث نهوى المشروع القومي، ونهاوت الديمقراطية. ولذا، كان ونوس يرى أن الكاتب الذي يفقد إيمانه بالنسبي بأنه قادر على التغيير:

يفقد الدافع للكتابة، وينبغي ألا ننسى أنني واحد من جيل الكتاب، أخطأوا خطأً فاحشاً، حين

الماضي ولا يندارى الإفلاس الحاضر باستعادة رموز الماضي، وإنما يحاول أن يتدارك القطيعة الثلاثية التي باعدت بين إنجازات عصر النهضة وفكر واقعنا المعاصر، ذلك أننا نكتشف فسفا كل يوم أفكار الطهطاوى والتديم وفسر أطولن وطه حسين وعلى عبد الرازق وغيرهم<sup>(١٧)</sup>.

وقد دفع هذا ونوس إلى أن يتوسم في كتابة بحث «الثقافة الوطنية والوعي التاريخي» لنقد التيارات الفكرية في العشرين سنة الأخيرة، التي زادت من المازق الفكرى العربى تمقيداً ولكن سرعان ما هاجمه المرض، ولم يسمح له الوقت ولا الحالة الصحية ولا المزاجية أن يكمل أبحاثه في هذا المجال.

ومعرض ونوس لأول مشروع ثقافى عربى وهو مشروع طه حسين، خاصة في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) الذى أصدره طه حسين عام ١٩٣٧، كما يطرأ للأسباب التي أدت إلى فبول هذا المشروع في الوقت الذى كان يجب فيه أن يزدهر، وهو الوقت الذى جاءت فيه الثورة، وهبات فيه لإحساسات كبرى منها التمكن لمشروع طه حسين ونهميشه<sup>(١٨)</sup>.

وفي معرضه لمشروع طه حسين، أفرد ونوس صفحات لمواقف من كتب مصرية تدلن طه حسين مثل كتاب (الإقلاط الفكرى وآثاره)، لمبد الحى دياب، (وفي الشقافة المصرية) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنوس، وهو بذلك يؤكد تنكر القوى التقدمية لمشروع تنويرى كمشروع طه حسين، وهى القوى التي كان عليها أن تتبنى هذا المشروع وتطوره.

وتكمن قيمة مشروع طه حسين التنويرى في نقله التراث من نظرة التقديس إلى الحيز التاريخى الذى يخضع لمنهج التحليل والنقد، باعتبار أن الحيز التاريخى يفتح ممرى على الحقائق الموضوعية في جلدتها - كما يقول ونوس - وعلاقتها مع الحاضر باعتبار أن كل شىء خاضع للامتحان والنقد ومنهج البحث العلمى، وقد أقبل طه حسين ومعه أحمد أمين وعبد الحميد العبادى على كتابة تاريخ شامل للامة العربية تناولها طه حسين من جانبها الأدبى وأحمد

يرهقه الإحساس بأنه هامشى، وأن كلماته تضيع، وتندرج في روتين حياة يومية قاحلة، وعندما بدأ الكتابة كان مسرفاً في الحكم. لقد ظن أن كلماته حين تنشر ستثير أوضاعاً، وتبدل ناساً، ستدوى، وتؤثر ويمتد صدىها بعيداً في الحاضر والمستقبل. ولكن ها هو بعد أن نشر ونشر بعد أن أصدر كتاباً وكتاباً، يكتشف أن أحلامه لا تختلف عن الأوهام، وأن دوره محدود (...). اكتشاف مخيب يند طمأننته، ويهز تمامسه الداخلى. فما يفعله، إذن، أقل أهمية مما تغيل، والدائرة التي يشغلها في مجتمعه أضيق من أن ترضى طموحه، أو تحفظ له لفته بنفسه.. لقد خدع (...). وربما تقاقم لديه الإحساس بالعجز إلى حد التوقف نهائياً عن الكتابة<sup>(١٩)</sup>.

وربما ما ذكره بعض من هذه الأسباب التي دفعته إلى التوقف عن الإمساك بالقلم. وفي واقع متخلف كهذا يدفع الأديب إلى اتخاذ أحد المواقف التالية: فإما أن يواجه واقعهم بالملأى أى يصبح لا مبالياً فيفقد دوافعه للكتابة، وربما يتوقف تماماً عن الكتابة، وربما يجرفه دوافع أخرى لتوظيف الكتابة للإثراء فيكتب للنسبما والمسرح والتليفزيون، ويكتب للمقال والمسلسل الإذاعى، ويكتب سهلاً من الأعمال الثقافية والمحدرة، أو ربما يتحول إلى بوق متدبر يسه كل شىء. ويرى ونوس أن هؤلاء تصادموا مع الواقع حينما لم يستطيعوا أن يحققوا ما جاء بمخيلاتهم، ذلك أنهم توهموا لأنفسهم أدواراً مستعارة، وبذلك فهم منفصلون عن واقعهم. ويرى ونوس لذلك أن الموقف الصحيح يقتضى الانغماس في الواقع أكثر فأكثر، في محاولة لفهمه والتعامل معه من خلال مفرداته بدلاً من التعالي عليه وتوهم أدوار مطلقة ومركبة تنتهى إلى الضياع والقلق<sup>(٢٠)</sup>.

وكانت إحدى محاور اهتمامات ونوس في تحقيق مشروعه الثقافى هي التمتع في البحث وتقديم اجتهاداته الشخصية في تحليل وفهم ما يطر من قضايا وإشكالات في محاولة لاستجلاء عصر النهضة، واسترداد هذا الرخم المعرفى واتساق القول مع الفعل. ونوس، هنا، لا يهذى أى حين إلى

المتحملة لا تخرج عن أصول الفقه الإسلامي، وبذلك فلا جناح علينا إذا اقتبسنا هذه القوانين والمعارف. وهو بذلك يدفع الخطاب الديني ليتألف مع العلمانية الأوروبية التي ثبت فعاليتها في الواقع. وكان مشروع الطهطاوي بذلك مشروعاً متكاملًا، وهو الذي وضع أساس الفكر المصري الحديث والثقافة المصرية الحديثة، كما أطلق عليه لويس عوض، وبالطبع كان مشروع الطهطاوي متسقاً، نشأ مع ارتباط الفكر بالواقع<sup>(٢٠)</sup>.

لقد كان ونوس يرى أن الفكر يرتبط بالفعل والواقع وبالكفاح الوطني، فالثقافة لا تبنى تمييزها من خلال خيارات ذهنية وانحرافات عاطفية، بل من خلال التورط في النضال:

إن للثقافة الوطنية يعيش اليوم مفارقة كئيبة، ففي الوقت الذي يهيمُ فيه، والتمهيش يتم على صعيدين متداخلين ومتساوقين، أحدهما كوني والأخر محلي، فإنه يجد نفسه مطالباً بمهمات زادت جسامته وتعقيداً، وهو يعلم أن إمكانياته تتضاءل يوماً بعد يوم أمام موج التفاهة الذي تنفخه الرأسمالية (الظافرة) كي يتغلغل في كل زوايا المعمورة، وأمام آلة القمع المركبة (غياب الديمقراطية، الفقر، الأمية، طفيلان الإعلام وهزاله) التي تنتصب في بلاده. ومع هذا فإن عليه كسينيف أن يحمل هذه الصخرة يتسلق الجبل. وهو محكوم بأن يحمل الصخرة ومحكوم بالأ يتوقع - ولا سيما في هذه الأيام الكئيبة - أي تموض.. ينبغي أن يقبل هامشيته وأن يواصل عمله. ليكن شاهداً أو ليكن غميرة وليكن صوتاً صارخاً في البرية أو ليكن لرواحاً. والمهم هو ألا تساوره الأوهام حزن دوره، وألا يغفل، ويترك الهزيمة تتسلل وتهزم وعيه، إذن فلنحمل الصخرة هذه.. ولنواصل<sup>(٢١)</sup>.

يتمتع ونوس الأنظمة العربية التي تحرم المثقف العربي من دوره الطبيعي لتحويله صوتاً في جوقتها الإعلامية، ويتم هذا من خلال القمع السافر حيث السجون والمنافي والزنازين، وبالقمع المغلبي حيث الاحتواء والمكاسب وتمجيد

أمن من جانبها العقلي وعبد الحميد العبادي من جانبها السياسي، وقد فتش هذا المشروع في ثقافتنا وعياً معرفياً يبرز الحرية ويمتص إمكانات للتقدم.

وقد كان موقف طه حسين ومعه عدد من التنويريين من قضية الدين والعلمانية موقعاً تقدمياً، كما أضواء طه حسين الصلات بين ثقافتنا وثقافة البلاد اليونانية والرومانية والتأثيرات المتبادلة. والتعلق بالثقافة الإنسانية كان شكلاً من أشكال الإنارة الجديدة لأدبنا العربي تدرجه في سباق التراث الإنساني. وطه حسين جمع بين الفكر والممارسة في وحدة ملهشة - كما يقول ونوس - وبذلك قدم المثل النموذجي لما يجب أن يكون عليه المثقف العربي، فالثقافة بالنسبة إليه معركة يخوضها بالفعل والقول في محاولة لتحرير العقول وتجديد المجتمع. كما ربط طه حسين بين حلمه التنويري والأرضية السياسية والاجتماعية، وربط بين العلم وتجديد العقل والحرية والديمقراطية وتجديد الدولة والمجتمع المدني الذي تشكل فكرة الوطنية لخمسة<sup>(٢٢)</sup>.

وقد كان ونوس يسعى إلى استرداد مشروع طه حسين وتبسيط الضوء عليه، وكان يرى أن هذا العمل يحتاج إلى تضافر جهد مؤسسات وأحزاب ومنظمات كاملة.

ويستمر مشروع ونوس ملقياً الضوء على مشروع الشيخ رفاعة الطهطاوي باعتباره أول مشروع نهضوي عربي يحاول فيه الشيخ أن ينقل الحضارة الأوروبية، وانغماسه في الكتابة والإدارة والترجمة، لكي يسهم في النهضة التي كان يمثلها مشروع محمد علي من جهة، وينشر المعارف والأفكار التي تساعد على هذه النهضة، في محاولة لتغيير الحياة الاجتماعية بطابع تقدمي يتفق وفكرة التاريخ. وهناك مسائلتان أساسيتان شغلتا عقل الطهطاوي، الأولى ما الذي يجب أن نأخذ من الغرب، والثانية كيف يمكن أن نوفق بين ما نأخذ والقيمة الإسلامية.. وفي الحالة الأولى يرى الطهطاوي أنه يجب أن نأخذ من الغرب علومه ومعارفه واختراعاته والنظام السياسي بما يعنيه من تفهيد سلطة الحاكم وسيادة القانون والحقوقي المدنية والحرية الفردية وغير ذلك. وهو بذلك يصل إلى المسألة الثانية، ذلك أن التمدن فيه مصلحة للمسلم، فهو يرى أن جميع الاستبيانات العقلية التي وصلت إليها عقول الأمم



جماعية، وبذلك فإن جوهر البرنامج الإعلامي هو التحدي والتوسيع<sup>(٢٢)</sup>.

وتتفق كلمات ونوس عن مثقفي عصر النهضة مع حركة الفعل لديه، فقد عاش رواد عصر النهضة:

حياة ترعرع بالتوافق والخصب، فهؤلاء الذين أتاحت لهم ظروف متباعدة، أن يكونوا الطليعة المثقفة في مجتمع يتناوب بعد طول رقاد، كانوا هم أيضاً طليعة هذا المجتمع السياسية. لم يكن هناك فاصل بين الفكر والعمل.. ولم تكن الثقافة وضماً «انطوائياً» يتقوقعون فيه، متعاليين على حركة الواقع، أو مغتربين عنها.. كانت الثقافة لديهم وليداً وإطاراً للممارسة اليومية، وقيادة المجتمع نحو ما تصوره البسطة والنور<sup>(٢٣)</sup>.

وهكذا كان ونوس نفسه مثل مثقفي عصر النهضة الذي سعى إليه ليتواصل تاريخياً، لم يكن فكره منفصلاً عن عمله، إذ كان ونوس ابناً لهذا المجتمع يسعى إلى تطويره وتجاوز أزمته مثل الأندلسي ومحمد عبده والشيخ طاهر الجزائري والكواكبي الذين يضرِب بهم المثل نماذج حجة على هذا الانساق بين ارتباط الفكر بالعمل.

التفاعة، وليس هذا إلا تأكيداً على خطورة الثقافة والمثقف في البلاد، فالمثقفون هم الذين صاغوا الوعي العربي، وهم الذين زواجوا بين الكلمة والممارسة، وكان رعب النهضة الأولى، رعب الطهازي وعلى مبارك والكواكبي والأفغاني وفرح أنطون ومحمد عبده، وكان رعب النهضة الفكرية التنويرية، رعب طه حسين وهيكال والعقاد وأحمد أمين ورثيث خوري وسليم خياطه. ومن المثقفين نشأت الأحزاب وازدهرت دعوات التجديد والتغيير، وكانت حوارات المثقفين هي المادة الجوهرية التي شكلت الوعي العربي وصاغت العلوم وحركات الأحلام. ولكن الوضع اختلف بدءاً من سبعينيات هذا القرن بعد أن أصبح المثقف جزءاً هامشياً من آلة ضخمة تنتج الكلام المثليسي والوضواء حتى اختلطت المفاهيم الثقافية والسياسية وقل وعي المواطنين بواقعهم مع زيادة التأثير الإعلامية، ويتمرض ونوس في ذلك إلى البرنامج الإعلامي الذي تتسلح به الأنظمة في الوصول إلى أهدافها، وهو برنامج يركز ليدولوجيا على نقطتين جوهريتين أولاهما بحث القيم السلفية تحت ستار الأصالة، وثانيتهما تسويق منتجات الغرب الاستهلاكية، وبذلك تتأني للأنظمة أن تكرر نفسها للتبعية الأوروبية وحماية نفسها من انتفاضة

## الهوامش:

- (١) سعد الله ونوس: هوامش ثقافية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص ٢٥٤.
- (٢) سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، الأعلى للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٦٦، ص ٦٩٤ - ٦٩٥.
- (٣) للمصدر السابق، ص ١٧٤ - ١٧٥.
- (٤) السابق، ص ١٨٢ - ١٨٣.
- (٥) السابق، ص ١٨٣ وما بعدها.
- (٦) السابق، ص ٢٠٣.
- (٧) السابق، ص ٣٠٤.
- (٨) السابق، ص ٢٣٣.
- (٩) قارئ السابق، ص ٢٣٤.
- (١٠) السابق، ص ٢٣٧.
- (١١) السابق، ص ٢٤٠.
- (١٢) السابق، ص ٢٤٠.
- (١٣) السابق، ص ١٥٤.
- (١٤) السابق، ص ١٥٦.
- (١٥) السابق، ص ١٥٩ وما بعدها.
- (١٦) قارئ السابق، ص ١٦٠ وما بعدها.
- (١٧) قارئ سعد الله ونوس الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، مصدر سابق، ص ١٧١.
- (١٨) قارئ السابق، ص ٤٧٩.
- (١٩) قارئ السابق، ص ٤٨٥ وما بعدها.
- (٢٠) قارئ السابق، ص ٤٩٧ وما بعدها.
- (٢١) قارئ السابق، ص ٥٨١.
- (٢٢) قارئ السابق، ص ٥٨٤.
- (٢٣) سعد الله ونوس، هوامش ثقافية، مصدر سابق، ص ١١.

## الوعي التاريخي ومعادلة المثقف - السلطة في أعمال ونوس أنية الوقائع

### حسن عطية\*

وقد كان سعد الله ونوس واحداً من هذا الجيل الذي آمن بالعلّة النائية للفن وتمثلها في الكشف عن الخلل الضارب أطنابه في تربة الواقع المرعب، والمهتبي خلف أطنان من الكلمات والشعارات والأقنعة المزيفة. لم يكن ونوس وحده بين أبناء جيله السائر في هذا الطريق، ومن الصعب تحت أي تأثير، وصفه بالظاهرة المنفردة في عصره، فذلك ضد منطق التاريخ، والوعي به، الذي آمن بهما ونوس نفسه، ودافع في سنواته الأخيرة، في عقد التسمينيات بالذات، كتابةً ولقاءً، عن ضرورة التسلح بالوعي التاريخي في رؤية العالم في كل لحظاته الزمانية، رفضاً الوقوف أو العودة إلى لحظة زمنية معينة مقطعة من سياقها التاريخي، للعيش فيها أو استعادة العيش فيها. فالثرات العربي، ذلك المتحدث عنه بكثرة هذه الأيام، هو وحدة متكاملة على مر الزمان، وانحزاله إلى مجموعة انتقافات يؤدي إلى أدلجته وتخطيط وحده، مما يفقده صيرورته وكتافته التاريخية، ويحوّله إلى مجموعة من

موقفان متماسكان متناقضان يتراوحان داخل عقل كل فنان حقيقي، يجذبه أحدهما لرصد اللحظة المباشرة، وصياغتها في بنية منظرية مع بنية الواقع، بهدف التأثير في هذا الواقع سلباً أو إيجاباً، ويجلبه للموقف الآخر إلى الكشف عما هو جوهري ودائم الوجود في هذه اللحظة للحياة عاملاً على صياغتها في بنية تفيد من بنية الواقع وتشاركها في آن، بفرض إحداث هزة في هذا الواقع وتفتيت بعض لوابته أملاً في تغييره. والفنان، في كل من الموقفين، لا يتجزأ ولا ينقسم فكراً، وإنما هو متكامل محققاً الغاية الكبرى من الفن الحقيقي: التعبير عن الواقع سعياً إلى تغييره، والإمساك بقوانين القد رضة في استباق الحاضر ومجاورة لكل ما يمرقل حركة الواقع المتقدمة للأمام.

\* ناقد مسرحي، عضو هيئة التدريس بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

(التعاوني) والأجوبة المسرحية الجاهزة، مما يصل بنا إلى نزوى التراث والحاضر والمستقبل في آن<sup>(١)</sup>.

ولذلك، فهو حين يتصدى للحاضر يدرك أنه ليس بال لحظة التكاملية المنقطعة عن لحظات سابقة لاحقة، وإنما هو في سيرة مستمرة، لذلك فهو قابل للتغيير، وصراع ونوس - وشهرة - من حيث هو فنان مفكر هو الوقوف ضد أية محاولة لتجميد الحاضر في لحظة آنية محددة، أو إعادة تثبيته في لحظة ماضية بعينها، عاملاً بقوة - وبجمال فنه - على نزع كل الأقمعة المؤسرة والمؤدلجة لحالات تجميد الحاضر وتثبيت وعي ناسه وقلب عيونهم للدخول، مؤمناً بأنه إذا ما كان التاريخ ولا يتنظر تبلور الفكرة لينطلق، ولكنه هو الذي يتحرك ويحرك الفكر معه وبغير وعي الناس وإدراكهم ونمط حياتهم<sup>(٢)</sup>، فإن فاعلية الإنسان، والإنسان المدرك لحقائق واقعه، هي التي تلعب دورها في تحريك هذا التاريخ. فالتاريخ ليس آلة صماء تتدفع دون محرك، وإنما الإنسان هو قائداه ومحركها، وعي الناس هو الخلاصة الجوهرية للثقافة السائدة والمسيطرة، رسمية كانت أم شعبية، متطابقة أم متوازنة أم متناقضة، وإن من يستطيع امتلاك هذه الثقافة وسبل حركتها، يستطيع امتلاك الوعي بالواقع والتاريخ معاً، وبامتلاكه لهذا الوعي وإخضاعه في حكمه للقيم والتصورات والمفاهيم الخاصة بالإنديولوجية، يستطيع أن يحرل حركة التاريخ وأن يسير حركة مجتمعه، عبر مؤسساته التربوية والأخلاقية والتشريعية في طريق مضاد للتاريخ أو معه.

وبهذهم الوعي التاريخي على كل أعمال ونوس المسرحية، منذ أول عمل منشور له وهو «ميدوزا تحرق في الحياة» (١٩٦٣)<sup>(٣)</sup>، حتى آخر أعماله «رحلة في مجاهل موت صابر» (١٩٩٦)، مع تبيان لاشك فيه في وعيه التاريخي هذا وتشابهه فكرياً مع حركة الواقع خلال مراحل إبداعه المسرحي، التي يقسمها النقاد والباحثون عادة إلى ثلاث، تفصل بينها فجوات توقف، وبمجرد كل واحدة منها حدث واقعي (تاريخي) ساخن يفرض على الفنان أن يتجاوب معه، كما يفرض على مجتمعه بأكمله أن يتخذ موقفاً منه، داخل إطار الفكر السائد والأنظمة السياسية والاجتماعية الهيمينة أو ضدتها.

ورغم أننا لن نقف في دراستنا هذه إلا عند مرحلة ونوس التسميتية، فبالوعي التاريخي ذاته لنونس لا يمكننا إغفال مرحلتيه السابقتين، وعياً بوجود متصل فكري في الحياة الإبداعية لكل فنان، وإدراكاً بأن الإبداع لا يسير وفق نظرية الطفرات أو نظرية النشوء والارتقاء البيولوجية، فليس ثمة عمل أنضج من سابقه وأضخم من لاحقه، وإنما ثمة تشابك حاد بين الفنان وواقعه، يتجلى داخل عمل فني، في لحظة زمنية ما، متكاملًا حينما يمسك الفنان فيها محور التواصل بين واقعته وناسه ولحظاتها الثلاث: الماضية والحاضرة والمستقبلية، وينشع حوله عملاً جمالياً يتأسس على تراث النوع الفني الذي يدع فيه - وهو هذا التراسم المسرحية - ويتجاوز ثوابته في الوقت ذاته، تخاوراً مع مجتمعه بشكل خلاق.

وتضم مرحلته الأولى، التي تمتد لقرابة السنوات الثلاث (٦٣ - ١٩٦٥)، مجموعة من المسرحيات القصيرة كتبها في زمن العلم بـ «صناعة التاريخ»، تكشف عن هموم فلسفية ذات أبعاد وجودية كانت سائدة في النصف الأول من الستينيات في العالم العربي، وكانت أشبه بالوضوء عند البعض، وبدلاً عند بعض آخر عن تبني الأفكار الماركسية المطاردة وقتذاك، وملقبة مع الأفكار الثورية البروجوانية السائدة في هذا العقد، فامتزجت ثورية البطل القرد بتحملة لمسؤولية الفعل الجارح والمجاوز لحدود الذات، وتشابك الهم المجتمعي بهموم الإنسان العامة، وحلت ثورية الفنان الملتزم محل ثورية الطبقة الصاعدة، وتدخلت القومية بالأمية، والتفكير العلمي بالتأويل الديني للإنديولوجيا المثبتة، وصارت برأجسمانية التجسرة والخطأ بدلاً عن النظرية المستخلصة من تجارب الآخرين، وغزا الرمز حياتنا مستقراً في فضاء مسرحنا، ليس هروباً فقط من أعين الرقابة الحكوميين، وإنما أيضاً لقدرته الرمز على تجريد الواقع وصياغته في علامة، وقفت وقتذاك عند حدود الأيقونة، تتخلل من الحكايات التاريخية والأسطورية والشعبية أردية شفاقة لها، وقد أرت ونوس، في هذه المرحلة الأولى من حياته الإبداعية، أن يفشش في الحكايات والدراما الإغريقية، باشاً عن «ميدوزا» التي تحرق في الحياة (٦٣) ملتقياً بهذا «الرسول المجهول في سائر

أنتيجونا» (٦٤)، دون أن ينسى أن يحكى لنا في العام ذاته عن «مأساة بائع اللبس الفقير» وعن «حكايا جوقة التماثيل» (٦٥)، وإصلاً إلى أقصى درجات التجريد التي تواجه كارثة المحاضر الخفيفة في غيوط فجر الهزيمة القادم، وتلك عبر رموز الأساطير الإغريقية المجردة وغير المؤسسة في وجدان المثقلى العربى، فظل مسرحه وقتذاك هو مسرح النخبة المثقفة.

ونجىء هزيمة ١٩٦٧، بعد توقف لنحو العامين عن الكتابة المسرحية، لتصل هذه النخبة المثقفة، وتنفذ ونوس بوعيه التاريخى إلى محاولة التفتيش في علاقة مجتمع ما بعد الهزيمة بمجتمع ما قبلها، مكتشفاً أنه مجتمع واحد يعيش زمناً واحداً، هو زمن الهزيمة، الذى أطاح بعلم التحير والوحدة القومية والمعدلة الاجتماعية، ومكتشفاً أن العلاقة بين الرمز الدال (الدرامى/ المسرحى) للشعرون بكثافة تاريخية، والمداول (الفكرى/ الاجتماعى) الزمانى الطابع، بحاجة إلى استدعاء الرمز من الموروث العربى المتأصل فى العقل والوجدان العربى، بدلا من الأساطير الإغريقية والأوروبية، والكشف عن العلاقة بين حكايات الأمس وواقع اليوم، ونزع الأقنعة عن أبطالهما معاً؛ أبطال الحكايات وأبطال الواقع، ومواجهة سلطة الموروث والواقع جنباً إلى جنب، فسلطة الواقع السياسية والاجتماعية إنما تسلم نفسها بترسانة من التقاليد والأعراف القادمة من الموروث وسلطته الوجدانية على الجماهير، مما يخلع ستارا ميتافيزيقيا على سلطة الواقع، ويمنع وجودها (الأنى) بعداً قديراً لافتكاك منه، فسعى ونوس فى مرحلته الثانية (١٩٦٨ - ١٩٧٨) إلى دفع جمهوره إلى فضاء المسرح ليبحث عن دور له فى هزائم الواقع وانتصاراته، وإن ظل هذا الجمهور (كماً) غير ذى ملامح خاصة، يحاول أن يتخلص من الرؤية الرومانسية لموانيق النخبة الثورية المثقفة التى منحت ألقاب المعلم والثقال دون أن تسمح له بقيادة مجتمعه، بل شككت قبل فى قدرته على الحياة الحقة ذاتها، فزيفت وعيه، وأبقته ساكناً فى صالة المسرح يشاهد الفن المزيف لواقعه، أو تركته ضائعاً على كراسى المقهى يستمع للحكايات يقص عليه حكايات من الموروث، مجتزئة ومؤولة وفق سياق الواقع الأنى، ثم حينما يهتز هذا الجمهور بفعل الهزيمة، وتحت وطأة أقدم الظلم

الضخمة، ويقرر أن يقدم على المسرح الفن الذى يدفع الوعى الحقيقى بواقعه إلى عقله، يصادر حقه هذا، ويقبض عليه فى «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» (٦٨)، وسيمنا يتوجه إلى السلطان رافضاً المزهد من دمار فيله، تتكسر عزيمته أمام سيف المعز وذبحه اللامع، فينخرس اللسان ويمجز عن المطالبة بحقه فى رفض الظلم، فى «الفيل يا ملك الزمان» (٦٩)، بل إن حلمه فى أن يكون سلطان ذاته، وحاكم حركته يهزم أمام طبيعة السلطة ذاتها التى رعاها ونوس، وقتلك، مطلقة وفاسدة ومفسدة فى آن. فهى فى «الملك هو الملك» (٧٧) سلطة غاشمة، سواء ارتدت ثوبا ديمقراطيا أو ديكتاتوريا، اشتراكيا أو ليبراليا، سلطة تخيل أى صعلوك إلى ملك ظالم، بعد أن تميد تفكيكه وتركيبه وفق رؤيتها الخاصة للعالم، بل تلمس وعيه بتاريخه وتقصيه عن جماعته وطبقته، وتفصله عن كل أحلامه القديمة.

لقد أوصلت القصص الأسطورية والمجردة ونوس، فى مرحلته الأولى، إلى الابتعاد عن جماهيره، والازدواء فى كهف النخبة، كما أوصلته الحكايات الشعبية والثرافية إلى طريق مسدود، يقف - هو وجماهيره الشعبية - وسط ظلمته غير قادر على تبين الأرض التى يسير عليها، فالأنظمة الاستبدادية ارتدت أكتعة ديمقراطية تبرر بها وجودها غير الشرعى، وتلهى بها جماهيرها عن افتقاده لمشروع وطنى، وتبعدها عن المطالبة بالمعدلة الاجتماعية، وتزد فى الوقت ذاته من قوة أجهزتها القمعية باستحداث أدوات جديدة لها، وبالتحالف مع التيارات السلفية فى المجتمع، سمياً للإطاحة بكل فكر رافض للانكسار العربى وعامل على تجديد الحلم القديم وعصرته. وقد دفع هذا الوضع ونوس إلى التوقف عن الكتابة لعقد كامل من الزمان، بعد أن حاول إعداد أو استلهم نص يستر فليس «رحلة السيد موكبوت» فى نص دراسى له باسم «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» (١٩٧٨)، ثم يعاود الكتابة الدرامية باستلهم آخر لنص الكاتب الإسباني أنطونيو بويرنابايخو «القصة المزدوجة» للدكتور بالي، فى نص جديد باسم «الاغتصاب» (١٩٨٩) تلدور وقائمه فى أجواء القضية الفلسطينية، بعد أن دخلت هذه القضية، فى الواقع، منعطفاً جديداً بالاعتراف بالوجود

قادر على التدخل في الفعل المسرحي، وإعادة صياغة (الحكاية) المروية، وتسيير الحدث الدائر من أجل مصالحه، وهو ما صبا إليه ونوس في أعماله السبعينية، بإدخال جمهور (ممثل) وسط عروضه المسرحية، أملاً في حث الجمهور (الحقيقي) على المشاركة بالحوار ثم بالفعل في وقائع مسرحيته، لكن الثمانيات أطاحت بهذا الحلم وعجز الفعل (المسرحي) عن تحريك الفعل (الواقعي)، وغاب الحوار بأكمله بين الصالة والمسرح، كما غاب بين المحكوم والحاكم، لتحل محلهما عروض الكباريات المسرحية وفرة الأوراق الصحفية.

بين الصالة والمسرح يقف دائما الفنان باحثاً عن دور له، وبين المحكوم والحاكم ينهض المثقف مفتعلاً عن وظيفة له في هذا المجتمع، ومن ثم تبرز معادلة:

الصالة (الجمهور) الفنان (المعمل الفني)  
المسرح (الفن).

كما تبرز مقابلها معادلة:

المحكوم (الشعب) المثقف (الفئة المستهدفة)  
الحاكم (السلطة).

وتبادل الأسهم الجماعية بين الأطراف الثلاثة من كل معادلة، فالفنان يتوجه بعمله نحو الصالة، لكنه لا ينسى أبداً أنه ينتج فناً يتحى لهذا النوع المسمى بالمسرح، وله سلطته القوية عليه بفعل شروط الكتابة الدرامية ومتطلبات العرض المسرحي، وتاريخ كل منهما تحقيقاً في هذا المسرح. كما أن المثقف يبرز أساساً من وسط الطبقة الحاكمة ويتوجه بنشاطه الثقافي إليها، إلا أنه لا ينسى أن توجهه هذا مشروط بمنظور السلطة الحاكمة، سياسية كانت أم أخلاقية، ومساحات التمرد عنده - أي عند المثقف - مثلما هي عند الفنان المسرحي في حدود العلاقة بين المحكوم والحاكم داخل ظرفية زمنية معينة، فهو لا يستطيع بمفرده تجاوز الحدود المسموح بها لدى طرفي المعادلة الجمهور المسرح، الشعب، السلطة، ولا أتكلم عليه الحد باعتباره مارقاً وزنديقاً. فالشروط الموضوعية التي تحكم حركة الفنان - المثقف هي شروط

الصهيوني ويحق دولة إسرائيل في العيش في سلام مع من اغتصب جزءاً من أراضيهم، وما ترتب على هذا الاعتراف الرسمي من محاولات ضرب الملائكة القومية، والعمل إعلامياً وتعليمياً على إعادة تشكيل مكوناتها، ومنح عناصر النضال من أصعاقها؛ وخاصة من حكاياتها الشعبية، رغم انتفاضة الحجارة التي كانت متألقة وقتذاك ومحننة تأكيدها النضالي في ساحة الصراع العربي الإسرائيلي على أرض فلسطين. تزامن مع هذا الوضع تسيد التيارات السلفية التي سيطرت على عقل المجتمع وأجهزته الفاعلة، فضلاً عن سيطرتها على الشارع وحركته، وجزأت الدولة إلى (إمارات) صغيرة محكومة بأمرائها، ومناوئة بسلطتها الطاغية لسلطة الأنظمة الحاكمة التي بدأت لتنبه لها، بعد أن فرغت من دعم الاتجاه الإمبريالي لضرب الاجتماعات الاشتراكية في الداخل، ومسائلته بالرجال والمال لحاصرة وخلطة دول المنظومة الاشتراكية التي سرعان ما ستعلن لتدمير ذاتها مع بداية التسعينيات، ويعلم معها الأمريكي الياباني الأصل فوكو ياما «نهاية التاريخ»، وبداية عصر جديد يبدأ عندنا بغزو العراق للكويت وهبوب عاصفة الصحراء المضادة، وينتهي، كما يخطط له، بانتهاء القوة العربية بأكملها.

غير أن ونوس الذي يؤمن مع ولتر بنيامين بأن «كل عصر لديه آلياته الخاصة لإنتاج الفن»<sup>(٤)</sup>، مما يجعل لكل عمل إلهاعي مناخه التاريخي الخاص به، ويكشف عن أن العلاقة بين ما هو خاص وما هو عام في العمل الفني إنما تتحقق في تميّنه التاريخي، وهذا التعمين التاريخي هو الذي يضع أية عملية إلهادية داخل سياقها التاريخي، هو سياق تمتد من الماضي إلى الحاضر نحو المستقبل، ذلك فقد أقام المشتراط تحقيقه بحركة الحاضر. فالمستقبل، كما يرى أدورنو «ليس مفتوحاً، وإنما هو محدد بالمبدأ الموضوعي الذي يقود الإنسان والجمع والتاريخ»<sup>(٥)</sup>. يكتشف ونوس في مرحلته الأخيرة أن المسرح وحده غير قادر على «تسييس» مجتمع محاصر بكل قوى الاستبداد، بدءاً من سلطة الحكم إلى سلطة الأعراف، ويدرك - ونوس - أن الارتجال في المسرح، كما في الحياة، بحاجة إلى جمهور مثقف ثقافة واعية وليس مجبراً على تقييد وعيه بميتافيزيقا الفكر والإعلام، جمهور

هذا الموقف للفنان المثقف هو الذى أرق عقل ونوس  
فى مرحلته الأخيرة، فاستبدل بمعادلته السيمينية التى ركز  
طرفاها على؛

الجمهور (الصالة - الشعب) - السلطة (الفن -  
الحاكم).

مواريا دور المثقف الفاعل فى النص الدرامى / العرض  
المسرحى، معادلة: المثقف - السلطة، دون أن ينسى  
الجمهور. غير أنه لم يعد مجرد (شعب) فى المطلق، أو كتلة  
Mass فى الصالة، وإنما أصبح شخصيات حية تلعب دورها  
فى المشهد المسرحى، كما لم تعد السلطة وجودا قديرا، وقوة  
ميتافيزيقية، وإنما أصبحت جهازاً مطلوباً ومعبوراً عن مصالح  
اجتماعية معينة، أصبحت السلطة رجلاً يمكن نزاله وقتله،  
لا فيلا أسطورياً أو رداء. كما أضحي المثقف ليس هو ذلك  
التعلم الذى يقف بعلمه عند حدود الوعى الثورى، وإنما  
يدخل بهذا الوعى فى كل متكامل، ويحدد دوره فى ضوء  
الإشكالات التى تطرحها طبيعة المرحلة التاريخية التى يعيشها  
ومسارها. وهى إشكالات، كالسلطة ذاتها، ليست مقدسة  
ومطلقة، وإنما هى وليدة احتياجات اجتماعية معينة، وقابلة  
دائماً للنحل، وإن استمر وجود بعض الإشكالات من الماضى  
فى الحاضر، لا يعنى ثباتها، وإنما يعنى أن مثقف الأمس لم  
يستطع حلها والإجابة على تساؤلاتها، وأن عودة إشكالات  
بداية القرن فى نهايته، لا تعنى أن التاريخ يعيد نفسه، وإنما  
تعنى أن هناك قوى فى المجتمع تعمل على إيقاف حركة  
التاريخ، وإعادة عقارب الساعة للوراء، وهو فعل مضاد لحركة  
التاريخ ذاتها، حتى لو نجحت هذه القوى فى شقيقه لبعض  
الوقت، نافية من الساحة القوى الأخرى الراضية لها.

\*

قبل أن نلغى إلى عالم سعد الله ولوس التجسد فى  
أعماله التسمينية الأخرى، لابد أن نقف عند فقرة مهمة  
أوردها فى مقدمة مسرحيته (الاغتصاب) (١٩٨٩) للندة  
عن نص الإسباني بايخو، التى يقول فيها «إن إلهام المسرح  
الحقيقى لم يكن فى يوم من الأيام الحكاية بعد ذاتها، وإنما  
المعالجة الجديدة التى تتيح للمتفرج تأمل شروطه التاريخى

صنعها الواقع بفاعلية أطراف المعادلة الثلاثة، وأى تغيير فى  
هذه الشروط يستلزم تغييراً فى علاقة الأطراف الثلاثة بعضها  
ببعض، مع الإدراك بأن كل طرف منها ليس متفرداً بذاته،  
فالجمهور، جمهور المسرح وجمهور الواقع، ليس واحداً أو  
متجانساً، وإنما هو مجموعة من الطبقات والفئات المتباينة فى  
درجة الوعى ونوع المصالحة وهم الحياة، والسلطة ليست  
واحدة، وإنما هى تختلف من بلد لآخر، وحتى داخل البلد  
الواحد هى تحمل فى بنيتها صراعاتها الداخلية، وكذلك  
الفنان - المثقف يتراوح إبداعه بالتالى بين التمسك  
الإيديولوجى ومواقفه البراجماتية، بين موهبته الإبداعية  
وامتلاكه أدوات حرفته، بين سعيه لتثبيت العالم على ما هو  
عليه ودأبه لتفسير هذا العالم بأكمله لصالح الشرائع  
الاجتماعية المنحاز إليها.

ومع إدراكنا بأن الانحياز، أو لنقل الالتزام بقضاياها  
شرائع اجتماعية معينة، وفكر اجتماعى محدد، ليس حكماً  
قيماً على رؤية الفنان، وليس تقييماً جمالياً لإبداعه، وإنما  
الحكم القيمى يستلزم تحديد موقف الفنان - المثقف من  
القضايا التى يطرحها عبر فنه، ومدى قدرته على طرح  
التساؤلات الحقيقية والإجابات الحقيقية أيضاً، فالفن لا  
يتوقف، كما يرى البعض، عند حد طرح التساؤلات وإلا  
كان قاصراً عن أداء وظيفته المتكاملة، فسؤال المعرفة عند  
أوديب أو عند بروميثيوس عندما ينتهى بموت الأول وتكرار  
نهش كبد الثانى فى الدراما الإغريقية، إنما يعنى مصادرته  
فعل التمرد الإنسانى ومحاولة انتزاع المعرفة من الآلهة،  
وتطهير المشاهد من أية نوازع تمردية تخترق التابوهات المقررة  
وتقنك، لذا كانت الدراما الكلاسيكية دراما محافظة، يمكن  
الدراما الإسبانية التى دفعت «نورا» فى «بيت الدمية» إلى  
الإصرار على سؤال المعرفة، ونزع فتاع التقاليد والأعراف التى  
تمنع الرجل وحده حق المعرفة والفعل، بل انتهت للمسرحية  
بمزج من إصرار «نورا» على المعرفة بالخروج من البيت/  
الشرقة، والتحرر من أسر سلطة التقاليد الغاشمة. وهى نهاية،  
كما تعلم جميعاً، أرعجت المجتمع (جمهوراً وسلطة)،  
وأجبرت كاتب النص على أن يضيف كلمة أخيرة فى  
المسرحية، حينما أعلنت بطلانها بقوة أنها لن تعود مرة أخرى  
إلى هذا المنزل، فتراجع قائلة: «ربما.. لا أعود».

لذلك، يدفع ونوس بتقصه، بوصفه كاتباً للنص، في المشهد الأخير من مسرحيته «الاختصاب» المنون بـ «سفر الخاتمة»، ليحاور باسمه (سعدالله) الدكتور (إبراهيم منحون)، في عيافته للأزمات النفسية، وليرفض تبريره بتقديم هذا النموذج للإسرائيلي الواقف إلى جوار عدالة القضية الفلسطينية بمعاداته للصهيونية، رغم استمرار عيشه على الأرض المشتتة، وليلعن ونوس له ولنا - بوصفنا جمهوراً مشاهداً - أن

للسهيونية الآن امتدادها العضوي في النظام العربي الراهن، الذين استسلموا لإسرائيل ماغير (المعنوية)، والذين يستعملون للاستسلام لها، الذين يقيمون شعوبهم ويدسونها. الذين يتهبون ثروات هذه البلاد ويددونها .. هؤلاء جميعاً هم بعض امتدادات الصهيونية في الجسد العربي. إن البرطة على ضفتنا معقدة، لأن الخروج منها يقتضي تضالاً مركباً وصعباً (٨).

وعليه، يطلق ونوس في أعماله التسعينية إلى مجتمعه العربي، مناضلاً تضالاً مركباً وصعباً، في سبيل المشاركة في إخراجهم من روطته التاريخية، وهو - أي ونوس - يؤكد وجوده مؤلفاً على امتداد أول نصوص التسعينيات والمسمى بـ «يوم من زماناته» (٩٣)، الذي يقدم فيه بطله المثقف الصغير، في رحلة نهار طويلة نحو الليل، يكشف خلالها مدى التهور الحاد في مجتمعه، ويصير عبر رحلته هذه حقيقة واقعه الشرطي منذ زمن في هوة الفساد، فالقوم الذي عاشه المعلم يأخذى للدراس الثانوية للبنات، ليس مجرد حكاية عابرة ليوم مقطوع من الزمان، وإنما هي مغامرة أوديسية مرهبة ليوم له امتداداته السابقة في أيام الثمانيات للتحويلة، ويهض بأفام قادمة بحصاد مر. وسعدالله ونوس يصير على ألا تفلت المغامرة من بين يديه كاتباً وشاهداً على هذا اليوم «من زماناته»، فيظهر أمامنا مقدماً ومعلقاً على وقائع الدراما المتجسدة، موجوداً مع بداية كل مشهد من مشاهد المسرحية الخمسة، ورافضاً أن يترك موقعه في فضاء المسرح، في المشهد الخامس، فيجالس أبطاله داخل (مطبخ) منزلهم، مشاهداً في

والوجودي، ويضيف أن الأثنيين القدماء «لم يكونوا يأتون (إلى المسرح) ليسمعوا حكايات جديدة، بل ليتأملوا شرطهم الحيائي والاجتماعي في ضوء المعالجات التي يقدمها المسرحيون العظام للحكايات المعروفة» (٩). فسواء تصورنا أن رؤيته هذه كانت مجرد تبرير لاستلها (الحكاية) التي يقدمها الكاتب الإسرائيلي في مسرحيته، وإعادة صياغتها أو (معالجتها) في نص جديد، عربي المحتوي والقضية والاستهداف، مثلما فعل من قبل في أعماله الصريحة المستلهاة لحكايات من نصوص مسرحية أخرى، أو من التراث الشعبي وأجوائه، فإن ما يهمننا هنا هو وعي الكاتب بالشرط التاريخي للكتابة، فالحكاية، تاريخية أو مبهولة للمؤلف أو منسوبة لمؤلف معين، إنما تنتمي بضرورة صياغتها إلى شرطها التاريخي. أما نص ونوس المسرحي، والمتعمد على هذه الحكاية، إنما ينتمي إلى شرط تاريخي آخر، يجعل للحكاية القديمة وجوداً جديداً، بنية وتأريلاً، للحكاية تنتمي إلى الماضي، والحدث المسرحي الدائر حولها في مسرحه ينتمي إلى الحاضر ويتوجه إليه، والنص الدرامي، بوصفه بنية شكلية، هو تعبير عن بنية إيديولوجية تتضمن الحكاية منظوراً إليها من الموقف الإيديولوجي للكاتب، والدراما ذاتها حينما انبثقت بين الأثنيين القدماء بوصفها نوعاً (genre) جديد، اعتمدت في بدايتها على الملحة والشعر الغنائي، وغير أنها ليست بملحة ولا بشعر غنائي، بل هي نوع ما ثالث، جديد تماماً ومستقل (٩٧).

وبسبب هذا الوجود التاريخي للدراما، التالى للملحة، اعتمدت الأولى اعتماداً كاملاً على المادة الحكائية التي صاغتها الملحة قبلاً، وفقاً للأنظمة الاجتماعية الثقافية التي ظهرت خلالها الملحة، بينما جاءت الدراما في زمن آخر، وداخل بنيت اجتماعية مغايرة تتطلب ظهور هذا النوع الخاص من الكتابة النصية، انساقاً مع الطبيعة الخاصة للعرض المسرحي، القائم على التجسيد والحوار بين القوى المتصارعة داخل حدث درامي يغير من معالم الشخصية القادمة من (الحكاية) ويمتحنها وجوداً جديداً متمازقاً مع بنية الحدث الدرامي ورؤية صاحبه المبدع، وهو ما يكشف عن الخصائص الشكلية للدراما وخصائصها المضمونية في وقت واحد.

لبلورة وهي محدد بمشكلات الواقع المحددة، ينطلق ونوس في نصه هذا من موقف عادي للمدرس بمدرسة بنات، حدثت بها مشاجرة بين بنتين، اتهمت الأولى منها الثانية بأنها قوادة، تغوى الطالبات وتدفع بهن إلى بيت دعارة لتغريه سيدة تدعى «الست فلوى» فتشاجرت معها الأخرى. هو موقف أخلاقي يدفع المدرس فاروق إلى التوجه إلى ناظر المدرسة لحل هذا المراك، فثمة فضيحة أخلاقية على وشك الاندلاع، غير أن ناظر أو مدير المدرسة لا يأبه بهذا الأمر، فلهذه الفضيحة أخرى توشك أن تلحق بمدرسته، ومقعده فيها، وهي فضيحة سياسية، حيث اكتشف أن هناك كتابات بدورات المياه، ليست جسيمة كما هو المتعار، وإنما سياسية تسمى لرئيس البلاد.

واقعتان تفجران الحدث الدرامي، وتدفعان بالشخصية الرئيسية، المدرس فاروق، في رحلته التصاعدية التي لابد أن يخلق مع نهايتها هذا الحدث الدرامي الذي فُتح بحادثة وانتهى بكارثة، وذلك لأنه يطور في بنية مكانية لها دلالاتها الخاصة، ففرقة الإدارة بالمدرسة، عقلت بصورها صورة لرئيس الدولة وهو في لباس جنرال عسكري، وتحتها يؤكد المدير أن واجبه هو حماية المدرسة «من جرمومة السياسة» وأن أرى الطلاب على الولاء والطاعة»<sup>(١٠)</sup>، وتكشف الدلالة المضمرة والقائمة في المسافة بين (صورة) الحاكم العسكري في مدرسة تربية تعليمية و(كلمات) مدير المدرسة، عن الفلسفة التي تحكم هذا المجتمع، وتسلب من مواظته، منذ التأسيس الأولى، حق عدم الموافقة، ناهيك عن حق التمرد، تكريماً للديكتاتورية، بل إن هذه الفلسفة الحاكمة تعيد ترتيب منظومة القيم في المجتمع كما يترأى لها، محددة «العاب» منها و«الجوهرية» وفق مصالحها الخاصة، فالأخلاق والحديث عنها هو ضرب من «الحكايات العرضية» غير المهمة، أما «الجوهرية» الحقيقي فهو حماية سلطة الحاكم وعدم المساس به، والعمل على تربية المواطن موالياً له.

لم يكن المدرس فاروق يعلم هذه الحقيقة، فهو معلم رياضيات صغير، مستقيم في حياته، ويظن أن مسؤولية المعلم الأولى هي حماية الأخلاق جنباً إلى جنب غرس المفاهيم والمعلومات العلمية في عقل طلابه، إلا أنه يدخل التجربة مع

(أسي) لحظة انتحارهم، فهو بوصفه مثقفاً وإعياًياً يحكم التحولات الحادثة في المجتمع العربي، لا يستطيع أن يوقف المواجهات الفردية اليأس والرواية إلى حد الانتحار، التي يقوم بها الشرفاء حينما يحجزون عن تحقيق التكيف مع تحولات البشر إلى ما هو أدنى، في هذا المجتمع المختل. وهو بوصفه كاتباً يكابد (الحكاية) اليومية الحديثة، التي تسير في بنيتها حماية الشاطر حسن الذي قرر أن يترك السير في طريق «السلامة» و«النسابة»، وأن يسير بإرادة قوية في طريق «اللى يروح ما يرجعش»؛ فهو يبنى نصه الدرامي على منطق بنية الحكاية، بادئاً بالرأوى/ المؤلف الذي يدخلنا بسرده الروائع بفصل الكهونة الحكائي في حالة الماضي «كان» متكرراً: «كان صباحاً غاملاً وبارداً. كان صباحاً ككل صباحات أوائل الشتاء. وكانت الساعات تدور»<sup>(١١)</sup>، مكرراً على لسانه الجملة الأخيرة في مقطع كل مشهد، للدلالة على حضور الزمان بقوة في المكان أو الأماكن القليلة التي ينتقل بينها بطل مسرحيتنا، ليس ك«بطل من زماننا»، وإنما كضحية لهذا الزمان.

وكما كابد ونوس بنية حكاية الشاطر حسن المصرية، وأدخلها في بنية الدراما عن طريق استخدام الرأوى (المؤلف) المقدم لكل مشهد (تمثيلي)، فإنه كابد أيضاً المحتوى الدلالي للحكاية، وأخضعه لرؤيته الروائية بلحظته التاريخية، فحى عنها النهاية السعيدة، وابتعد عن الغاية الأخلاقية التي تؤكد انتصار الخير على الشر، حالاً محلها نهاية تنفك ومنظوره لحركة الواقع، فالإيديولوجيات السائدة للمدرسة وللروح والمقل مما، لا يملك معها الشرفاء إلا فضيلة التمسك بالعقل أو الانتحار ختقاً بالفاز أو حرثاً أو قفراً من نافذة علوية. ومسير الحدث الدرامي في هذه المسرحية إما يصل بنا إلى الموت انتحاراً، استغنياً للمحتلى/ القارئ/ المشاهد، وحتى يضل له، دون خطابة، على (الوعي) بواقعه، واكتشاف (الجوهر) الحقيقي، مهما كانت مرارته، المخبئ خلف (المظهر) الزائف، مهما كان بريقه، وذلك دون الانسحاق أمامه.

ولأن الوعي التاريخي يعنى الانطلاق من الواقع، لا من فكرة مجردة سابقة للتجهيز، ويعنى الانغماس في الراهن



فيتمجه إلى سرى مدير منطقة المزرعة، والد الفتاة ميسون المتهمه بإغواء بنات المدرسة، وفي مكتب المدير يتعرف فاروق حكاية موظف متعمد، عجز - كما يقول المدير - عن التكيف مع النظام الواقع، الذي تغيرت فيه المبادئ والتصورات، هرب الانفتاح أو باسمه على المنطق الاستهلاكي، وتهميش الأخلاق، وتحويل الإنسان وقيمه إلى سلع تبادلية، وعليه ينتفض هذا الموظف للتعمد صارعاً «الموت ولا التمرص مع دولة هذه الأيام»<sup>(١١)</sup>، وهو أمر يهز فاروق، إلا أن يقينه يزداد اعتزازاً عندما يعرف، من المدير، أن زوجته - أي زوجة فاروق - تلعب هي الأخرى، مع ابنة المدير، إلى بيت (الست فدوى).

لم يعد الواقع أمام فاروق هو ذاته، ولم تعد المدينة هي المدينة، بل «لم يعد الملك هو الملك»، لقد تغير كل شيء، وسقطت الأقمشة من كل إنسان، وكل فكرة، فلا يجد فاروق مفرأ أمامه سوى الذهاب إلى بيت الغانية، بحثاً عن سر هذه المرأة التي جلبت الجميع إلى شباكها، وصارت أشبه بشهرزاد عصرية، تدفع الجميع إلى الرذيلة بدلاً من المعرفة، وتميت القيم في عقول الفتيات بدلاً من أن تنقل أرواحهن، وتفرق الجميع في وحل الفساد والرذيلة، ويكشف فاروق معها أن السريس كامنا في شخصية المرأة، وإنما في النظام الاجتماعي/ الأخلاقي الذي يحكم هذا المجتمع، ويتوارثه جيلاً عن جيل.

وتنقسم بنية الحكاية إلى حكايات صغيرة تكمل دلائلها، فيعد التوقف عند حكاية الموظف الرافض الفساد في أحد أجهزة الحكومة، يضمن المؤلف الرواية أمام حكاية (الست فدوى)، مقدماً لها في لعبة تشخيص، تقوم بها المرأة ووصيفتها، أشبه بلعبة تشخيص المراجع واستعداداتها عند صلاح عبدالصبور في مسرحيته «الأميرة تنتظر»، حيث تستعيد للزنان الماضي، ليس محكما أو مسوداً في مونولوج طويل، وإنما من خلال إعادة (تمثيل) ما حدث، حينما كانت فدوى طالبة بالجامعة، ودخلت مع زميل لها قصة حب كئيب، أسرع أهلها لتزويجها بزواجاً عائلياً مريباً، غير أن الزواج يكشف ليلة الزفاف أن عروسه غير عذراء، فيعاملها على أنها سلعة اشتراها مخشوشة من السوق، لذا يروح في

هذه الحادثة التي فجرت أمامه السؤال تلو السؤال. ورغم أن ونوس يضع في حبكة الدرامية خطين يسيرون في البداية في مسارين متباعدين، وإن كان لابد من التقائهما فيما بعد، وهو خط الفتاة المتهمه أخلاقياً بإغواء الفتيات الصغيرات إلى الذهاب إلى بيت الدعارة وخط آخر لفتاة أخرى، قبضت عليها إحدى الموجهات، وهي تحمل كتاب «طبائع الاستبداد» لعبد الرحمن الكواكبي، وتقرأ فيه، بل تضع خطوطاً تحت أسطر مهمة فيه تدلن الحاكم المستبد وتنته بأنه عدو للفق، إلا أن ونوس يترك هذا الخط الثاني (السياسي)، مكتفياً بتحويل الفتاة إلى التحقيق، في نهاية المشهد الأول، دافعا إيانا للتحرك مع معلمه التربوي خلف المسألة الأخلاقية، مصاحبين له في رحلته للإمساك بالوعي التاريخي بعيداً عن خطط اللاهوتي بالأخلاقي، وهي رحلة تبدأ تقليدياً بتوجيه المدرس/ الخلف الصغير للبحث عن إجابة لسؤال المعرفة «ما الذي يحدث في هذا المجتمع؟» إلى شيخ الجامع الشهير الذي دشنت وسائل الإعلام مفكراً دينياً ومفتياً فوق الجميع، يتسلل عبر برامجها الإذاعية والتلفزيونية إلى عقول العامة، ومنهم المعلم (فاروق)، ليفرقهم في موضوعات ثانوية وعرضية، ويحدهم عن مناقشة كل ما هو جوهري في حياتهم، ولذلك فهو لا يجيب عن سؤال فاروق بالكشف عن أسباب الفساد في المجتمع، وإنما بزرزلة أفكاره عن العلم الذي تعلمه، والمدارس التي يعمل بها، فهي هذه المواقف بعينها؛ فضلاً عن دفاعه عن الغانية (الست فدوى)، لأنها رفعت بمالها مآذن الجامع، وهي تغفل في الهبات والمصدقات، وليس مهماً لديه من أي معين أنت بهذا المال الذي تنصديق به.

لقد بدأ يقين فاروق بالعالم الذي يعيشه يهتز، لقد غشت الدعارة للمدرسة التي آمن بدورها التربوي في المجتمع، وراح مدير المدرسة، وشيخ الجامع يدافعان عن المرأة الموصومة بفعل الدعارة، بل إن أهل الحي أنفسهم سكنوا عن الخوض في التحليل عن بيت هذه المرأة بعد هياج قديم منهم ضده، ومن ثم بدأ فاروق يكشف أنه صار وحيداً، يسير في نفق وحيد الاتجاه أيضاً؛ نفق اللاعودة، ومن ثم يصير على الاستمرار في المضى خوفاً فيه، بحثاً عن المعرفة الحقيقية،

يستخدمها ليل نهار، مجتمع يخفي عوراته خلف الأقمعة، يحلم البعض منه بمخلص قادر على نزع تلك الأقمعة، ومواجهة زمنه بحقائقه.

هذا المخلص له مواصفاته عند ونوس، التي تشكل نموذج المثقف الفائر للتمنى إلى جماهيره دون رومانسية، والمواجهة للسلطة دون غوغائية، هو إنسان يرفض التهميش ويدرك واقعه إدراكاً صحيحاً، ويعمل عقله للإنسكاق بمقامين هذا الواقع، ويرى زمنه بمنهج تاريخي لا يفصل قطرة الماء عن بحرهما، وينكر على أية سلطة إلغاء وجوده بوصفه حقاً ولزادة، فاصلاً دوره في المجتمع عن بنية السلطة، وكل سلطة، بما فيها سلطة التقاليد والأعراف، وواعياً بملاقة التفاعل بين صيرورة الواقع (المكاني / المحلي) وصيرورة الحضارة (الزمانية / الإنسانية)، ومؤمناً بأن خطابه الثقافي إلى مجتمعه يتطلب منه نزاهة وشجاعة وتجرداً وقدرة فائقة على تحمل المسؤولية، وإلا أصبح محض حلم عند البعض، ووهماً عند البعض الآخر، كما قدمه ونوس في نصه الدرامي التالي «أحلام شقية» (١٩٩٤)، مجرد حلم عابر في سماء مجتمع النص، يثير أحلام بطلانه في الاعتناق من سلطة التقاليد، ثم يتخفى مطروحاً بقوة أصحاب هذه السلطة والمقيدتين منها.

تعد فكرة (الوصول والرحيل) إحدى الأفكار الرئيسية لأشهر الموضوعات (التهمات) الدرامية في العالم، فوصول إنسان ما من خارج المكان إلى داخله يحدث توتراً غير معاد في شبكة علاقات شخصياته، وبشكل متغيراً جديداً يصنع حبكة (Plot) trama الدرامية، ويدفع بوقائع وأفعال جديدة إلى ساحة المكان، هكذا كان قديم (أوديب) من كورنث إلى طيبة، عند سوفوكليس ومن سار على دربه، وهكذا كان وصول (مهاجر برسمان) عند جورج شحادة، ووصول (على جناح التبريزي وتابعه قفه) إلى بلاد الصين عند ألفريد فرج، وكذلك كان رحيل الأول والثالث عن المكان، بالتفنى الإرادي أو بالهروب من الموت، يمد نقطة النختم في الحبكة الدرامية والحدث الدرامي معاً. وهكذا كان الحال مع المفتي (بشير) المثقف العاشق للشعر إلى البيت العربي الصغير في «أحلام شقية»، الذي يضم زوجين من

اليوم التالي مساوماً لهاها ببراجماتية، فبدلاً من أن يطلب ذبحها أو تطليقها، يطلب من الأب، حفاظاً على سر علم عفاف ابنته أمام الناس، تمويضاً يعادل نصف تجارة الأب، ويقبل الأخير، ويعلم الأول على الجميع علية الفتاة قبل الزواج، ويزم الصورة المظهرية للزواج، غير أن فدوى تشمر بالمهانة والغشيان، ووسط هذا الإحساس تولد فدوى أخرى تتفق وشروط النظام السائد، امرأة (سلمة) حقيقية، تتألق فتنة وإغراء، شهزاد جديدة، تسي آليات السوق، وتترك أن الإنسان قد أصبح بالماً أو مشعراً، نخاساً أو مملوكاً، وصارت هي النخاس في عصر النيو - مماليك.

لم يجد فاروق لنفسه مكاناً في هذا العصر، ولم يقبل معيابه، ورفض منطق زواجه التي مارست الدعارة باسم حماية البيت من الفقر والخوف من الحرمان. لقد تكيفت هي مع التيار، أما هو فما زال يفتي خارج السرب، ولا يملك لزاء ذلك سوى الموت انتحاراً بالغاز، بعد أن سقط (اللقاب) عن وجهه العالم، وصار دمهما، وتطلب هي أن تموت معه، فترغم تلوث جسدها فلوها تزي أن روحها ما زالت نقية، ويموتان معاً مؤكدين مقولة سوفطف المديرية «الموت ولا التبرص مع دولة هذه الأيام».

لقد وضع الحدث الدرامي نقطة النختم له بالموت انتحاراً، عقب الوصول إلى نقطة المعرفة الفاصلة بين وهي مخيب ووعي صحيح بالواقع المعيش. كما جاءت النهاية منطقية، فالموت بسبب علم القدرة على التكيف، هو النتيجة الطبيعية لاستيلاء السلطة السياسية، وفساد السلطة الأخلاقية، ولزهاب السلطة المتنافسية، وانهيار القيم في ظل نظام السوق الحر، لقد انهزم المثقف هنا، للمعلم الصغير، أمام السلطة بأشكالها كافة، واختلت المعادلة بعد انسحابه رأساً من الحياة، تاركا الطاغوت يحكم العالم، ويؤذي حركته، ويغشى عورته بأقمعة براقية، وينسف أي أمل في التحوار بين أطراف أية معادلة، وذلك بإنكاره وجود الطرف الآخر من المعادلة، خاصة مع ضعف هذا الطرف الآخر؛ العقلاني والمستنير وسقوطه السريع في التهميش أو اليأس وسط مجتمع يعاني من الانفصام بين الفكر المتخلف والتكنولوجيا المتقدمة التي

لأدوات الإنتاج، لم يمنحها التحرر من الرجل الذي ترفضه، فسلطة التقاليد أقوى منها، ووعيتها مزيف أمام نظام يمنح الرجل على المرأة حق الطاعة.

في الغرفة المقابلة، تسكن (غادة) وزوجها المساعد في الجيش (كاظم)، لقد منحها هذا العسكري الابن (نادر)، لكنها لم تجد حريتها معه، بل أصبح الابن هو المالك أمام تحرورها حتى بالموت من ذلك العسكري الجلف المثالي التي كانت ترضى أن يضربها ويهينها، رغم أنها حاصلة على شهادة تعليمية أعلى منه، وهي تشارك سميتها «مارى» في التنقز من الممارسة الجنسية مع الزوج، مثلما تنقزت (فدوى)، عاهرة «يوم من زملاتنا» من ممارسة الجنس للمرة الأولى مع زوجها، فالفنوسة الثلاث يستعبدن أماننا مشاهد الممارسة الأولى للجنس مع الزوج، بصورة واحدة، خاصة بالنسبة إلى (غادة) و(فدوى) حيث تمتزج شهوة الجنس بشراة التهام الطعام. في مشهد الأولى (غادة)، حيث يجلس الزوج وأمامه طبق من الفخ على صحون مازة وفروج مشوى وكأس عرق<sup>(١٤)</sup>، وبعد أن يأكل يمارس معها الجنس، ثم يضربها ويهينها على الأكل معه، رغم تنقزها من الجنس والأطعم بهذه الطريقة، وقبلها وصفت (فدوى) للمشاهد عقب الممارسة الأولى كالتالي:

كنت متكورة في فراشي، كانت المكلة مقرفة وسريعة، كان قد نهض كالفاخ. تناول طبقا فيه أفضاخ دجاج وفطائر وأشياء أخرى، جلس على حافة السرير عاريا، وضع رجلا على رجل، وملأ فمه بفطيرة<sup>(١٥)</sup>.

لم يسى بعد أن يأكل إلى مضاجعتها مرة أخرى. شعور بالتنقز من الجنس أصاب (فدوى) و(غادة) وكذلك (مارى)، التي تقول عن ليلة زفافها الأولى: «كنت أصغى ولا أفهم لماذا»<sup>(١٦)</sup> فقد كان الجنس، بالنسبة إلى الثلاث، هو اعتلاء لرجل لا يعرف عنه شيئا سوى أنه الزوج، كان علاقة بلا حب، علاقة لفرضها الأهل على البنت لسترها، خوفا من حب لغريب في حالة (فدوى)، أو رعبا من العنوسة، في حالة (مارى)، أو درعا لتمررد قادم على ظهر الثقافة بالنسبة للثالثة (غادة).

البشر، يشكلان تنوعين على نمط واحد من العلاقات الأسرية في المجتمع العربي الخاضعة لسلطة التقاليد والأعراف المدعمة بفكر ذكوري طاغ.

يعود بنا ونوس، بوقائع نصه الدرامي، إلى نحو ثلاثين عاما غلت، حيث يدور الحدث الدرامي في خريف عام ١٩٦٣ عقب مجموعة الانقلابات والانقلابات المضادة التي تلت الانفصال المأسوي لسوريا عن دولة الوحدة العربية الأولى في المصير الحديث، وسيطرة الحكم والفكر الفاشي على البلاد، رغم روح التحرر التي كانت سائدة في العالم عامة، والعالم الثالث خاصة، وقتذاك. وبشهر النص الموازي للنص الحوارى<sup>(١٧)</sup> بأن المهم في صياغة المنظر المسرحي الذي يدر فيه الحدث الدرامي والحفاظ على انطباعين يوحى بهما البيت: الانطلاق والضيق<sup>(١٨)</sup>، ومع ذلك فحركة وقائع الدراما لا تنش إلا بالضيق الذي يحيط بالبيت وبأبطاله، أما الانطلاق فيظل مجرد حلم سابع في «الفسحة السماوية الضيقة» التي تتوسط الغرفتين اللتين تشغلان الطابق السفلي من البيت، في وضع متقابل، بينما هناك درج صاعد إلى أعلى، حيث الغرفة التي يعيش فيها الغريب القادم ليثير الماء الراكد تحت سطح هذا البيت.

في الغرفة الأولى تسكن «مارى» وزوجها «فارس»، عجوزان يعيشان متباعدين، يلقيهما البرد، ولا يصبران بعضهما البعض، تحت ضوء «النواسة» الصغراء، لم يتجها، وبدلاً من أن يمنح «فارس» زوجته «مارى» الابن، أوزنها المرض الذي جلبه إلى البيت من لقاء الغانيات، وهي في تعلقها بالطفل المفقود، ترى في الغريب القادم ذلك الابن الذي لا ترى لحياتها، كأي امرأة تقليدية، مبرراً سوى في وجوده، تكون وتقوى به، ويخفف عنها بعضاً من الشقاء الذي قاسته مع الزوج، وهي صامتة راضية. لقد فجر وصول الغريب في أصمائها نوازع التمرد على الزوج وازرع عنها قناع الرضاء للرجل الذي تمقته وللتقاليد التي أجبرتها على الزواج به دون حب، والعيش معه في تقور وتنقز، رغم أنها صاحبة البيت وماكينته الخياطة التي يمشان من عملها عليها، فاقصود البيت هي صاحبته، وهو لا عمل له، مجرد (رمة)، ومع ذلك فالتحرر الاقتصادي وحده، أو امتلاكها

الذى نسيه على ضوئه. فضلاً عن أن تقنية اللعب التشخيصي هذه تكسر انفعالنا الوجداني الطاعى بالموقف الدرامى، وبمعناها وفق المنهج البريشى، عن التعاطف معه، فتحقق لنا مسافة البعد للحكم الموضوعى العقلانى عليه، فالموقف الميلودرامى الذى روى (الست فنوى) عن هزيمتها ليلة زفاف الأولى أمام زوجها، لا يسر ارتماؤها فى حضن الغزالة، وتحولها إلى مهنة الدعارة، وقد ساعدتنا لعبة تشخيص هذا الموقف للميلودرامى، بدلاً من سرده فى مولودج ذاتى الطابع، فى عدم الوقوع فى متزلز التفسير لسقوط هذه السيدة، كما أن حضور المؤلف لحظة انتحار (فاروق) وزوجته فى مطبخهما، إنما ترك لنا المسافة المطلوبة لرؤية هذا الموقف، بوصفه مشهداً تمثيلياً فى إحدى قاعات المحاكمات، مما يسمح بالحكم العقلى على هذا المصير الذى اختاره المؤلف الخفيط، مستغلين: هل الانتحار هو الحل البديل لسقوط المثقف فى زمن التراجع عن الأحلام؟

وفى نصه الدرامى (ملحمة السراب) (١٩٩٥) لا يتخطى ونوس عن هذه الأساليب التقنية التى استعملها فى أعماله السابقة على المرحلة الأخيرة، حيث يستعمل هنا أسلوب العنونة، سواء - كما يشير فى نصه الموازى - «عبر أداء الممثل، أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل، أو تكون جزءاً من ديكور مشاهد المتواليات» (١٧)، وذلك بفرض كسر بعض لحظات الإيهام فى العرض المسرحى، ولا نقول القراءة للنص الدرامى، وهو بعض مما أعده واستوعبه ونوس عن المسرح للمحمى عند بريشت والمسرح التجسيلي عند بستر فايس، واستعمله فى مسرح السبعينيات التحريضى، ثم أفاد منه فى مسرح التجميعيات الخدائى، الذى تسرى فى أعطافه أنفاس عبثية وتعبيرية، سواء فى الصيغة الحوارية لأعماله، ويبدو ذلك جلياً فى المشهد الأول من «أحلام شقية» وحديث العجوزين عن ابن لا وجود له، أو فى بنية المشهد المسرحى، ويتجلى ذلك فى مشهد الافتتاح لـ «ملحمة السراب»، حيث لتلقى بفارست عصرى، يدعى (عبود الغاوى) وشخاضه وسيدته وشيطانه فى آن، إنه أيضاً ميفيستوفيلس حلتب يدو على هيئة خادم أبلط، يظهر مع السيد (عبود) فى مكان يصعب تمييز ملامحه «ولعل الشئ الوحيد الذى يستوقف الانتباه، هو

كان التعلم طريقاً للثقافة، وكان عشق الشعر، وشعر السياب الثورى، طريقاً للتمرد أمام (غادة)، لكن سلطة الأب وتقاليدها كسرتها بسرعة، خاصة بعد أن خللها الأخ، المثقف المتمرد، الهارب الخارج، ولذا رأت (غادة) فى الغريب القادم إلى المنزل، وجهها للأخ المثقف، وبدلاً للمحب الغائب، فعاتت فى حلمها معه حياة جديدة. لقد أضى المثقف الغريب لـ (غادة) الحياة المفقودة، كما أسى للعجز (مارى) الابن الذى تموت راضية بين يديه، بينما هو - كإسنان - قد جاء إلى هذا البيت هاربا من سلطة تقاليد مطاردة له، فقد فقدت أخته الرقيقة عنبرتها، ودفعه الأب، بصفته الابن الأكبر، إلى تحمل مسؤولية تطهير العائلة من الفضيحة المرتبطة بقتلها، لكنه يتخائل أمامها، ليس فقط بوصفها أختاً، وإنما أنثى يعشقها، فتقرى أن تموت غرقاً فى النهر، تقبلاً لتقاليد عاتية، وبأسا من وقوف أخ بجانبها.

هكذا كان موقف الأخ (المثقف) من أخته، وهو الموقف ذاته الذى سبقه من عاشقته (غادة)، بقبول الطرد من المكان، بإرادة العسكرية (كاظم) ونابغه (فارس)، هو هروب جديد، مثلهما هرب هو قبلاً من مساعده أخته، وهرب أخو (غادة) من مساعدها، وهو هروب دائم يكشف عن انكسار المثقف هنا أمام سلطة التقاليد والأعراف، فلا تجد المرأتان مفرات من محاولة تخليص نفسيهما إلا بالتخطيط لقتل الزوجين، بلس السم فى طعامهما، غير أن المصادفة تجعل الطفل (فار) هو الذى يلتهم السموم أولاً فيموت، لتنتهى المسرحية بفاجعة تكشف عن أن الحلول الفردية غير مجدية وغير منقذة للمجتمع من سلطة التقاليد المدهومة بسلطة الجهل وسلطة العسكر التى تشوه كل جمال وتقتال كل حلم.

مازال الحالم مهزوما عند ونوس، سواء فى مرحلتيه الأوليين أو مرحلته الأخيرة هذه، ومازال بعض من تقنياته القديمة مستمر فى أعماله الأخيرة، خاصة تقنية اللعب أو التشخيص التى تمسرح الحكاية، وتمنح السرد وجوداً حوارياً، كما تمنح الماضى (الحكى) وجوداً آتياً (حاضراً)، فنشئ التاريخ، قديمه وحديثه، زمناً مضارعاً ما زال فى حاجة للفعل من أجل إعادة فحصه وتأويله وكشف الواقع المرير

الرغبة ذات البعد الاجتماعي/ التاريخي رغبة أخرى ذات ظلال ميتافيزيقية، فهي عودة متكررة للوشح الأسطوري للقرية التي على أهلها أن يعدّوا له عذراء حسانا يلتهمها في كل مرة كي يعيش، (عبود الغاوي) كوحش والقي يعود إلى بلده عارفاً بطبيعة هذا البلد وظروفه الاقتصادية وعقلية أهله وظرفهم الزماني الذي يتحول فيه البلد من نظام إلى آخر، مما يعنى للرأسسالى القادم، كحما يقول (الغاوي) لشيطانته، «تسهيلات يصعب أن نجدها في بلد لا نعرفه» (٢٢). كما أنه يعرف أيضاً أن مرحلة التحول والدخول لزمان الانفتاح والخصخصة المتسارعة، قد أحلت المال محل القيم الأخلاقية، وحولت الإنسان إلى سلعة قابلة للتبادل، وأن هريق المال لم يعد يحمي أبصار الرجال فقط، بل أيضاً بصير البنت المطلوبة للتضحية بنفسها باسم الزواج الشرعي، وبالتالي فهو يدرك جيداً مدى تجاهه المرتقب، وأن أية صعوبة ستواجهه، سيقدر على تلليلها بماله وشيطانه.

يهبط (عبود الغاوي) إلى القرية، ليدخل في شبكة علاقات متصصة، فالكاتب لم يعد يتعامل مع شخصيات مسرحه بشكل نمطي، يحد من مساحة التعدد اللوني، وإنما أصبح يرى خلف كل شخصية ملمحاً إنسانياً خاصاً بها يفارقها عن الشخصيات الأخرى، حتى لو انفقت في الكثير مع البعض المشابه، وعليه يضمتا ونوس في المشهد الثاني من الفصل الأول، عقب ظهور البصارة القديمة (مريم) الملقبة بالزرقاء فيمتا بسميتها القديمة زرقاء الحمامة. غير أن بصارة اليوم قد فقدت قدرتها على الإبصار، ناهية عن حننه، وتعرف من حديثها مع امرأة تدعى (فاطمة الموحى) أن أخت (عبود الغاوي) الحزينون (زنوب) قد اختارت له الصبية (رباب) ابنة (ياسين) لكي تكون ضحيته القادمة، ولذا فإن المشهد التالي لذلك (الثاني من الفصل الأول) لابد أن يكون بالضرورة بمنزل (ياسين) حيث يظهر أسناناً مع زوجته (فضة) بيت فقير، فياسين مجرد شاعر، أوله أبوه كرم تين ساحطاً بالصخور، ولم يعلم سوى أرجال المواويل والغناء على الرابة، لذا لم يحتك سوى مهنة ثلاث اليوم في عصر البث الإذاعي والتلفزيوني والأحمار الصناعية، فانهى زمن الراوي (الشاعر) الذي يبعد عن هجوم أهله وأشواقهم في

مزهية سوداء فيها وردة ضخمة صفراء اللون، ولكن الذبول يجعل الصفرة تتحول إلى ألوان بيضاء، تتلرجج حتى الاعتراء، تتساقط أوراق الزهرة بإيقاع غريب، وصوت يسميه جرس زجاجي صغيره (١٨)، وهي ذاتها المزهرة التي ستظهر في المشهد قبل الأخير، في مكتب السيد (عبود العصري)، غير أن وردتها الصفراء ستكون نضرة الأوراق واللون، فالمسرحية ستقدم لنا حكاية فاوست عربي حديث، فاوست باع نفسه للشيطان ليس كفاوست الإسباني؛ الفتى (ثيبريانو) المثقف الباحث عن الحقيقة المطلقة (١٩)، وليس مدفوعاً بـ «هريق للمعرفة، كما هو شأن فاوست عند جوته» (٢٠)، وإنما بحثاً عن كلية الممتعة، ومطلقة القوة المسيطرة على العالم كفاوست كريستوفر مارلو، فهو يتوق إلى «لراه نقي، يتراكم كالبثورات مختزلاً للمصانع والأراضي والممتلكات» (٢١)، وهو أمر من الصعب تحقيقه، حتى في ظل آليات السوق الطبيعية، وإنما يتطلب تحالفاً مع الشيطان لتحويل المستحيل إلى يمكن يسير في الشوارع، كما تتطلب قلبه رجلاً ليس برأس أوهام، وخلا قلبه من أية شفقة أو حنان، وامتلات نفسه بإرادة القوة، وكان هذا هو (عبود الغاوي) الذي عقد في ليلة جليدية حلفاً مع الشيطان، من أجل استمراره في الحياة والاستمتاع بمباهجها، على أن يجدد الشيطان قواه كلما هنت أو خارت، وذلك بمدة بدماء فيية طازجة، يهتبلها من نساء وطنه، وذلك بالزواج من إحدى فتيات قريته البائعات، وبعد أن يستنزف دماغها وإنسانيتها، يعيدها إلى أهلها «مطلقة بارعة»، عائداً زمناً بما استمدته منها من قوة، ثم يعود مرة أخرى إلى قريته/وطنه من مهجره البعيد، بحثاً عن أخرى.

تبدأ حبكة مسرحيتنا بالمودة الثالثة لـ (عبود الغاوي)، بحثاً عن زوجة شابة جديدة، وعملًا على إفساد مجتمعه، حاملاً بأصغاته رغبة عميقة في الانتقام من هذا المجتمع؛ رغبة لها بعد اجتماعي، يدل فيها كبطلة مسرحية دورنمات (زيارة السيدة المجوز) المائدة إلى قريتها بعد غياب للانتقام من أهلها الذين ظلموها شابة، وهو الآن ترى عربي عجز يود الانتقام من مجتمع أهانه فقيراً، أو كان هو يشعر بالإهانة لفقره أمام أهله الذين كانوا أكثر ثراء منه. كما تمتزج بهذه

أسرة (ياسين)، هناك هي عينة نموذجية للمجتمع الذى يهبط إليه (عبود الغاوى)، تكشف عن التخلخل والتشرع فى الواقع الساعى (الغاوى) للسيطرة عليه، وهو تخلخل أصاب بنية المجتمع ذاتها، مما انعكس بالضرورة على مجتمع النص، لذلك، اجتمع أعيان القرية وعملوها على رفض تزويج بنتاهن للغاوى، لكنهم سرعان ما يتراجعون أمام عرضة إقامة مشروع مجمع سياحى بالقرية، مدعومة بسلطة البلاد فى العاصمة، ومحقق الخير لسانة القرية، خاصة وأنه يصحب عرضة هذا عرضاً آخر لشراء الأرض التى سيقام عليها المشروع بستة أضعاف لثمنها، وهو ما يسيل لماب الجميع له، ويبدأ التحول فى المواقف والسقوط لمن تمسك يوماً بقيم الحفاظ على الأرض والعرض.

وكما فعلت سيلة دونمات المعجوز فى المسرح، وفعلت إسرائيل فى الواقع، يبدأ مخطط السيطرة على المكان، بقوة وجبروت القادم، وضعف وخور القائم فيه والممتلك تاريخاً وحقاً ووجوداً له، ويتم بيع الأرضى الذى «يدير فى القرية هيجانات وصدامات» كما يقول عنوان الفصل الثانى، ويقبل (يوسف العلونى) البقال الصفيير أن يدخل فى «شراكة» مع (الغاوى) لتوسيع دكانه وتجارته، ويقبل (ياسين) الشاعر أن يبيع نفسه وفنه إلى (الغاوى) لئلا يحملة معه إلى العاصمة، ليسجل له مواويله الشعبية على أشرطة، يحملةا معه إلى الخارج بحجة أن الجالية العربية هناك متعطشة لهذا اللون من الفن الشعبى؛ لقد سقط قناع (ياسين) الأخلاقى أمام بريق المال. وأمام هذه القوة الشرسة القادمة لشراء كل شئ، وموافقة الغالبية على البيع، يقرر العملة (المختار) أن يبيع أرضه، ويسارك (عباس) شيخ القرية البيع، ويقتل الأخ الانتهازى (سروان) أخاه الأمين (أمين) بالرصاص لمعارضة الثانى رغبة الأول فى بيع أرضهما، وتأخذ البلدة فى التسبدل والتحول، مع التقسّم فى بناء المدينة السياسية، خاصة وهى تضم سوقاً كبيرة (سوبر ماركت) يباع فيها كل شئ، حتى القيم والأعراف الأخلاقية، ف (يوسف) البقال، الذى أصبح دكانه وتجارته جزءاً من (السوبر ماركت) يطلب من زوجته (فاطمة) البائعة معه باهمل أن تبذل كعاهرة لجلب مزيد من الزبائن، وذلك باسم

مواويل شعبية صافية، ليحل محله الإعلامى الذى يبدش أفكار السلطة ويصوغها فى أشكال غنائية وإفقه (ياسين) الشاعر المعنى الصادق والمتشكك فى إهاب (ياسين المصرى) بتنوعاته المختلفة بين الموال والقصة والمسرحية والفيلم السينمائى، يتصادم مع واقع، يرفض أن يترك مهنته التى يمشقها ويجد نفسه فيها، ويرفض أن يكون تخلصاً يبيع ابنته ذات الثمانى عشرة ربيعاً إلى كهل فى الستين من عمره من أجل المال، بينما توافق زوجته (فضة) على هذه الزيجة مسابقة للزمن اللعوم، واتساقاً مع نفسها الخائفة، فهى تعيش حالة خيانة مع الثرى (عبد الرحمن المربى) أحد وجهاء القرية ويخلم بالقرارة والثياب الجميلة وممارسة الحب فى فراش واسع نظيف، كما تحمل فى أعماقها حكاية قديمة عن عجز الزوج عن الدخول بها ليلة زفافهما الأولى، فقامت هى بتعزيق بكارتها بإيهامها لتجنيبه الإذلال، وإلإبات رجولته أمام مجتمع قريتها، ورغم أنه دخل بها بعد ذلك، وأنجب منها ابنتهما (رباب)، إلا أنها لا تنسى له ليلة الزفاف، كما ترفض منه ذلك التمسك بقيم تهافت ومهنة ثلاث، بينما هو يحمل فى أعماقه حكاية خيانتها المستمرة له، ويحملة الهوان حماية للأبناء وعجزاً لفقره عن قدرته على تلبية احتياجات بيته ومطالب زوجته.

وبين برجماتية (فضة) اللاأخلاقية، وسكافيلية (ياسين) الساقطة فى عدم الأخلاق، عاشت ابنتهما (رباب)، وترت على أفكارهما وشجارهما، أحببت الفتى (بسام) الراضى معلم المدرسة، وأحببت كلامه الثورى وعن المساواة بين الرجل والمرأة، والعمل المشترك ضد الأفكار البالية، والتقاليد المتخلفة،<sup>(٢٣)</sup> فهو مثقف آخر، صورة أولية من معلم المدرسة المثقف (فاروق) فى يوم من زمراته، غير أن تنشئة الاجتماعية، والناخ الاقتصادى المحيط بها، والأجواء التى يصنعها حوله (عبود الغاوى) تجعلها تتردد فى قبول خطبة (بسام) لها، خاصة وهى تشعر فى أعماقها بروح الغواية، تقول له: «مازلت صغيرة يا بسام، ومشاعرى تروج متغيرة كتنقلبات الريح، إن لدى أحلاماً كثيرة، وأحياناً أحس أن الدنيا أضيق من أن تتسع لطموحى وإمكاناتى»<sup>(٢٤)</sup>، فهى تخلم بالسفر بعيداً والتحقق بالفرن أو غيره.

تقوى للشفق بحب الإنسانية المؤمنة به، وبعطف المرأة المتبصرة والمفكرة بأنه «فان يوم سيلمس الناس أن ما تدافعوا نحوه، لم يكن إلا الموت والخراب، وعندئذ سيحتاجون من يزودهم بالمعرفة، وينلهم على مخرج» (٢٥) لذلك، لم يتكسر هذا المثقف أمام سلطة المال، وأدرك أن نزع الأقمشة عن الوجوه يكشف عن الحقائق المخفية خلف المظهر البراق، كما أدرك أن الجوهر، مهما كان مؤلماً، هو الصحيح والصحي للمجتمع، ومن ثم استطاع مثقف «ملحمة السراب» أن يتجاوز محنة هزيمة مثقف «يوم من زماننا» فلا يتحزب مثله، ربما لأن الخيانة لم تصل بعد إلى بيته، فلم تخونه الزوجة، وإنما تركته المحبوبة، وسرعان ما وجد أخرى تقف إلى جانبه، وكذلك كان مثقفنا هنا أقوى من مثقف «أحلام شقية» الذي ترك ساحة الصراع، راضياً بالطرز والإخراج من المكان حماية لنفسه من الموت، على حين أصغر مثقف «ملحمة السراب» على البقاء والمواجهة لأسس التخريب في المجتمع، والعمل على تصحيح الوعي بين ناسه، هذا الوعي الغيب والقاتل لكل من يميل على إيقاظه، رغم اغتيال البصائر (مرهم الزرقاء) ضرباً بأيدي الناس، ورغم تأكيد (بسام) له (فاطمة) بأنه «يدون أن أسامنا ليلاً طويلاً ما فاطمة» (٢٦)، فإنها معاً يصبران على المضى في الطريق المؤدى لإيقاظ وعي الناس، فهو بالحكم «طريق السلامة» رغم وعورته.

أصبح للشخصيات، في دراما ونوس الأخيرة، حياة أكثر تبلوراً وخصوصية، لم تعد مجرد أبواق لأنكار مطلقة، وإنما صارت وجوداً حياً وامتيازاً، تعيش على أرض الواقع، وتتخلف بأردية تميرية تعمق من دلالاتها، فتسمو بها إلى درجة الكلية، دون أن تقع في التجريد المخل، يتسلل التعبير المباشر إلى أفواها، لكنها تظل تعبر عن نفسها في الأغلب الأعم، تكتنفها الظلال الأسطورية، غير أنها لا ترح واقعها وتبقى بزمناتها وواقع هذا الزمان الفادر، متحركة داخل بنية درامية أكثف، وحركة وإيقاع أسرع، فضلاً عن قدرة أعمق على استيعاب رؤية ونوس الثاقبة والمعمقة رغم شفافيتها الراتقة.

«المرونة والكيافة»، وزوجتا (عبود) السابقتين (زهية) و(كريمة) يقدمان عرضاً للأزياء مثيراً للرائز، كفتة تقوى الأبياء والقدسين، ووضع الرجال في حمى الشهوة للمال والجسد والتمتع الحسية بعد أن أدخلهما (الغاي) علة السحري في المجمع السحري، فراحوا ينقلبون على أنفسهم، مثلما انقلب قبلهم الرجال في «الفيل» ملك الزمان، حينما دخلوا عالم الحاكم السحري، وخرجوا منه ليتخذوا موقفاً مع الحاكم لا ضده.

لقد حول العالم السحري البشر، وغير من رؤيتهم للحياة، ففقد الرجال نخوتهم، وصارت الزوجتان السابقتان عاهرتين، وتحول البقال إلى قواد، والثلاث الشاعر (باسم) حينما فقد صوته البهني وسط ضوضاء الأجهزة الحديثة والموسيقى الصاخبة في المجمع، وانتقلت الزوجة (فضة) من النقيض إلى النقيض، متحولة من الغواية إلى الهذلية، ومن الأمل في التعلق بالحياة إلى اليأس من كل شيء، فارتدت الحجاب وانسحبت من الحياة، وقبيلت الابنة (رباب) الزواج من المعجوز (الغاي)، ليس رضوخاً لأمر أبيها ومساعدة له في محتته، وإنما لتعلقها برغبات بنتها أمها في أعماقها منذ الصغر، وفجرتها أضواء المجمع وهي شابة. في المقابل، يقف المثقف/ المعلم (بسام) متسلحاً بوعيه بواقعه، ملوكاً حقيقة الزمن الذي يعيشه، وأنه لا بد من المقاومة في وجه ما يستجد على الواقع من أفكار وأنظمة، لا الوقوف السلبي عند مجرد (التكيف) معها أو الهروب الأكثر سلبية منها، وقد استطاعت (فاطمة) أن تقارم، رافضة التهمير، ومنفصلة بالإرادة عن زوجها الداعر، ومن ثم تلتقي في الطريق مع (بسام) وتقروان معاً القرآن لدعم كل واحد منهما حركة الآخر للمقاومة، ويقفان معاً ضد الطاغوت الجديد، النظام الرأسمالي في أسوأ أشكاله، ويتركان معاً في معية (مرهم الزرقاء) التي فقدت ابنها، بالقتل للأول والسجن للثاني القاتل، كما فقدت أرضها بالبيع للصرف على محاكمة ابنها، ولحماية نفسها من هجمة السوق المتنفذة.

## الهوامش:

(١٩٩٧)، ونحن نعمل في كتاباتنا إلى تسميتها بالنص المرادى لأنه يتوزى في حركته مع حركة النص الجوارى، الأصلي في الدراما، ويساعد (القارئ) على تصور لهاد الكائن والزمان وأحياناً حركة الشخصيات وانفعالاتها، لكنه لا يفرس على المخرج أية رؤية جامدة لهذه الأبعاد المذكورة، فهو يختفى في العرض المسرحي، الأصل في هذا الدراسة المسرحية، لتعمل صفة صورة كلية تشمل النص الجوارى ضمن ما تشتمل من حركة وصوت وكثلة وفراغ ومثل حي، بل جمهور له مردوده اللطفي أثناء العمل المسرحي.

(١٢) سعد الله ونوس، أحلام شلبية، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٢٥٥.

(١٣) سعد الله ونوس، أحلام شلبية، مرجع سابق، ص ٢٦٢.

(١٤) سعد الله ونوس، يوم من زماننا، مرجع سابق، ص ٢٣٢.

(١٥) سعد الله ونوس، أحلام شلبية، مرجع سابق، ص ٢٥٨.

(١٦) سعد الله ونوس، ملحمة السرايب، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٦٠١.

(١٧) سعد الله ونوس، ملحمة السرايب، مرجع سابق، ص ٦٠٣.

RUTZ ROMÓN, FRANCISCO: "Historia del Teatro Español" (Desde Sus orígenes hasta 1900) Séptima Edición. (- Madrid: Cátedra 1988 . p.228.

(٢٠) عز الدين إسماعيل، لغايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة. دار الفكر العربي - القاهرة - ١٩٨٠، ص ١٥٥.

(٢١) سعد الله ونوس، ملحمة السرايب، مرجع سابق، ص ٦٠٦.

(٢٢) نفسه، ص ٦٠٤.

(٢٣) نفسه، ص ٦٠٢.

(٢٤) نفسه، ص ٦٤٣، ٦٤٢.

(٢٥) نفسه، ص ٧٣٣.

(٢٦) نفسه، ص ٧٥٠.

(١) انظر الدراسة الانتحافية المهمة التي كتبها سعد الله ونوس بعنوان «الفتنة الوطنية والوعي التاريخي»، في مفتاح الكتب الثقافي الدوري لفضايا وشهادات الذي شارك في جمعة تحريره مع عبدالحامد حنين ومفصل دراج وجابر عصفور، مؤسسة عيال للدراسات والنشر - دمشق - ١٩٩١.

(٢) برهان غليون، اختيال اللؤلؤ، دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت (د - ت) ص ٢٩٦.

(٣) يذكر جابر عصفور في مقاله: «دفع بريوس» بجمعة أخبار الأدب / ٢٥ / ٩٧، أن لوتوس مسرحية لم يشرها ولم تتضمنها أعماله الكاملة، كتبها عقب لغت الوحدة بين مصر وسوريا، أي قبلها بعد سبتمبر ١٩٦١، باسم «الحياة أبدا».

(٤) انظر D-W. Folkema, Eikil Ibsch. : "Teorías de la literatura del siglo XX." Traducción y notas de Gustavo Domínguez. Tercera edición, - Madrid: Cátedra. 1988 - P. 155.

(٥) انظر Folkema: op. cit. p. 160.

(٦) سعد الله ونوس، الانصباب، منشورات مؤسسة سطرن - القدس. آذار ١٩٩٠ - ص ٤.

(٧) يابليكنس، ف. ع. مجموعة الأعمال الكاملة، المجلد الخامس، موسكو ١٩٥٤، ص ١٦. نقلاً عن م. س. كوركتينيان، موسوعة نظرية الأدب إضافة تاريخية على فضايا الشكل القسم الرابع، الدراما، ت. - جمال نصيف التكريتي - وزارة الثقافة والإعلام، العراق - ١٩٨٦، ص ١٠.

(٨) سعد الله ونوس، الانصباب، مرجع سابق - ص ٩٥، ٩٦.

(٩) سعد الله ونوس، يوم من زماننا، الأعمال الكاملة - دار الأحياء - دمشق - ١٩٩٦ - ص ١٩٣.

(١٠) سعد الله ونوس، يوم من زماننا، مرجع سابق - ص ١٩٧.

(١١) سعد الله ونوس، يوم من زماننا، مرجع سابق - ص ٢١٩.

(١٢) يفضل حازم شحاتة أن يسمى (الإرشادات المسرحية) بالنص المراتق (انظر كتابه، العمل المسرحي في نصوص ميشال رومان، جمعة الكتاب،





# المؤلف المشارك

## مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس

### حازم شحاتة\*

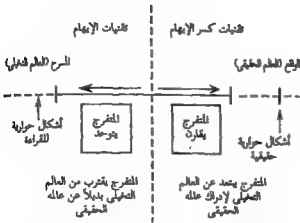
رابداً المطابقت والاختلافات، فيكون هنا مشتقاً على صحة المقولات وخطتها بمعيار الإبداع، أو صحة الإبداع وخطتها بمعيار المقولات! وهو حال يلغى موضوعية القراءة لصالح ذاتية الناقد.

وللمخروج من هذا المأزق يقترح هذا المدخل ألا يقرأ النص المسرحي بوصفه رسالة من كاتب إلى متفرج، ولكن أن يقرأ النص المسرحي على أنه تأليف مشترك بين الكاتب والمتفرج، بحيث ينظر إلى المتفرج بوصفه مؤلفاً مشاركاً للمؤلف الفعلي، وأن تستبدل بثائية الشكل / المحتوى (بتجلياتها المختلفة) ثنائية أخرى للقراءة، هي المتفرج / الكاتب، التي تميز فن المسرح على وجه الخصوص.

فالكاتب يتصور للمتفرج الذي يشاهد ما يقع على خشبة المسرح ويسمعه «هنا» و«الآن» وهو ما يسمح للمتفرج أن يكون عاملاً من عوامل تشكيل النص. هذا العامل الذي

يواجه الناقد الذي يتناول نصوص ونوس بوصفها بنية مغلقة، أو بوصفها رسالة مشفرة، مأزقاً صعباً. فالتنصوص الإبداعية لنوس محاكاة بكتابات نظرية وأحداث صحفية شارحة لا تترك الفرصة للناقد كي ينسب إلى نفسه تحليلاً نقدياً، سواء كان مدخله إليه تقنياً أو إيديولوجياً أو فلسفياً. وسواء توصل بالشكل أو بالمحتوى، فسيجد نتائج في مشروع ونوس النظرى والتطبرى. فيما أن يعود الناقد إلى آراء ونوس النظرية ليأخذ منها مصداقاً لنتائج، فيقود ونوس النظرى تحليل الناقد لنوس الإبداعى فيكون ونوس القارئ والمقروء معاً وهو حال يلغى تحليل الناقد وقراءته الذاتية لصالح ذاتية ونوس. وإما أن يتجه الناقد إلى مناقشة العلاقة بين الإبداعى، (كما يراه الناقد) والنظرى فى أعمال ونوس،

\* باحث، وناقد مسرحى مصرى.



النص المسرحي في هذا التصور علاقة مشتركة بين رسالة الكاتب واستجابة المخرج من جهة، ورسالة المخرج واستجابة الكاتب من جهة أخرى. فالمخرج (ببساطة أو بتعقيد) من العالم الحقيقي وفق (فعل) المسرح. ولكنه في الحالتين مرتبط بعالمه الحقيقي. ومن هنا، نرى العرض المسرحي (الذي يحاول الكاتب صياغته في النص) هو معادلة تصوغ العلاقة بين العالمين.

### المخرج والذات المبدعة

لقد تشكلت نصوص سعد الله توفيق بطرائق مختلفة حسب حضور المخرج فيها ودرجة مشاركته في تشكيلها منذ نصوصه الأولى (ميدوزا تخدق في الحياة) - ١٩٦٧، وحتى نصوصه الأخيرة (الأيام المضمورة) - ١٩٩٧. لقد تفاوت حضور المخرج في رحلته الإبداعية (٣٥ عاماً) حسب تصوره لهذا المخرج وحسب المساحة التي أعطاهها له ونوس لمشاركته في تأليف النص. وهنا، تنشأ ذات أخرى للكاتب هي الذات المبدعة للنص تتحرك على خط (المخرج - الواقع) من أخصاه إلى أخصاه. فالذات المبدعة لـ نونو (الكاتب الفعلي) التي كتبت (ميدوزا تخدق في الحياة) عام ١٩٦٧ ليست هي الذات المبدعة التي كتبت (حفلة سمر من أجل هـ حزينان) ١٩٦٧/١٩٦٨، كما أن الذات المبدعة التي كتبت (طقوس الإشارات والتحولات) عام ١٩٩٤ هي ذات ثالثة.

### الذات المبدعة الأولى

هذه الذات الثلاث هي العلامات الرئيسية لطريق ونوس على خط (المخرج - الواقع) التي تمثل استجابات

اهتمت بدراسة نظريات القراءة بقره كتاب المسرح ومنظوره منذ كتاب (فن الشعر) لأرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد. فأرسطو يتصح الكاتب الدرامي ألا يفشل المخرج أثناء الكتابة فيقول<sup>(١)</sup>:

وينبغي للشاعر حين ينظم قصصه ويصممها. بالعبارة أن يتحلىها بعينه على قدر ما يستطيع، فإنه حين يرى الأشياء أوضح ما تكون، وكأنه كان شاهداً الأعمال نفسها، يجد ما يليق بها ولا يغب عنه شيء من ضد ذلك.

فكان وظيفة المخرج هي إعطاء النص خاصيته المسرحية. وطبقاً للصورة التي يتصورها الكاتب للمخرج يتشكل النص، فلا مسرح دون مخرج كما يقول جروتوفسكي<sup>(٢)</sup>:

هل يستطيع المسرح أن يستغنى عن المخرج؟ يحتاج المسرح إلى مخرج واحد على الأقل كي يصبح عرضاً مسرحياً.

إن الفرق بين فلسفة الإيهام، وفلسفة التعجب أو كسر الإيهام ينبع من الموقع الذي عيّنه كل منهما للمخرج في المسافة بين العالم الحقيقي (واقع للمخرج) والعالم التخيلي على خشبة المسرح؛ فهنا تسمى مدارس الإيهام إلى أن يكون واقع الخشبة «كأنه» واقع المخرج؛ بحيث يستبدل للمخرج العالم التخيلي بعالمه الحقيقي، فيتوحد مع عالم المسرح مبتعداً عن عالمه الحقيقي، فيتطهر، أو يؤدج، أو يرى، أو يتكيف مع واقعه ومجتمعهم، تسمى مدارس كسر الإيهام إلى أن تستبعد ذلك الاتحاد وتقترب للمخرج من عالمه الحقيقي؛ أي تغلق المسافة بينه وبين العالم التخيلي لصالح إدراك علاقات واقعه ومجتمعهم، فيفكر، يتخذ موقفاً، «يؤدج» أدلجة مضادة. فالتأثير على المخرج وأدلجته هما غرض المسرح ووظيفته في الفلسفتين على اختلاف الأدلة والتشخيص فيهما؛ ذلك الاختلاف الذي يتحدد بموقع المخرج في كل منهما.

ويمكن إدراك هذا التصور عبر الشكل التبسيطي

التالي:

لخدمة الفعل السردى. وهو الأسلوب الذى أطلقت عليه الذات المبدعة اسم «مسرحية مربية»؛ حيث يتداخل السرد مع الحوار فى اللحظة نفسها، وليس على التوالي كما هو الحال فى «المسراية» (وهو شكل للقراءة أيضاً وليس للتمثيل). لقد كانت الذات المبدعة لـ (ميدوزا...) تكتب نصاً أدبياً للقراءة، ولم تكن فكرة العرض المسرحى أمام جمهور حاضرة أثناء الكتابة. وهذا شكل من أشكال الكتابة المتصاممة مع المسرح حيث انشغلت الذات المبدعة، هنا، بطرح أفكارها وقضاياها فى صورة حكاية حوارية. وتقع هذه الأشكال على خط (المسرح - الواقع) فيما قبل الدخول إلى عالم المسرح، حيث الحوار مثقل بأجاء اللغوى الذى يحتاج إلى تفكير متأن لا يتوفر لمتفرج المسرح، وإنما يتوفر لقارئ يستطيع أن يتعامل مع الجملة وتركيبها ومن ثم يستطيع إنتاج دلالتها ومعناها، كما يستطيع القارئ أن يعود إلى جملة سابقة فى الحوار ليتابع مصدر الفكرة أو يقارنها بفكرة سابقة، وهو ما لا يتوافر لمتفرج المسرح إلا إذا كان الكاتب قد وضع فى اعتباره هذا السبيل للجملة المسرحية وعلم عودتها مرة ثانية فى العرض للمسرحى، وهو ما ستلاحظه ذات مبدعة أخرى لسعد الله نوس فى نصوص أخرى.

وفي (ميدوزا...) تصف الذات المبدعة المنظر كالتالى<sup>(١)</sup>،

.. وعندما غرقت قاعة النظارة فى الظلام، آتت رابطة فى حرف حزين لدقيقة، أو اثنتين، لم انفراح الستار بطيخاً، وساد صمت مقلق.

كأنها تصف عرضاً مسرحياً تم إنجازه من قبل، تستخدم معه الفعل الماضى، تحكى للقارئ عن عرض مسرحى أبدعته وشاهدته الذات المبدعة فى لحظة سابقة على القراءة، فى وصفها المنظر أو فى وصفها الحركة والانفعال كأن تقول<sup>(٢)</sup>؛ «ووافق فيديوس بهزة من رأسه، وأضاف بصوت ردىء التكوين»؛ أو؛ «انبسطت أسارير الحاكم»؛ أو؛ «انقلبت من هيرا ضحكة مليعة بالمرح والفتنة، فقطع والدعاء، وقال بصوت عالٍ». فكان الذات المبدعة هى الراوى

الكاتب الفعلى (سعد الله نوس) لدور المتفرج ومشاركته. تكتب الذات المبدعة الأولى مسرحيات: (ميدوزا تخدق فى الحياة)، (جثة على الرصيف)، (فصد الدم)، (لمبة الديابيس)، (الجراد)، (المقهى الزجاجى)، (مأساة بائع الدبس الفقير)، (الرسول المجهول فى مآتم أنتيجونا)، (عندما يلعب الرجال)، وهى المسرحيات التى صنعتها دار «الأهالى» السورية<sup>(٣)</sup> فى الطبعة الكاملة لأعمال ونوس تحت مسمى (المسرحيات الأولى) على أنها من قبيل أعمال البنيات. ويلاحظ قارئ قائمة العروض والترجمات فى نهاية الجزء الثالث من الأعمال الكاملة أنه لا عرض مسرحياً قام على هذه المسرحيات فى عواصم العالم المختلفة، مثل مسرحيات أخرى لذات مبدعة أخرى من ذوات ونوس، اللهم إلا إذا كانت قدمت فى معاهد التمثيل أو الجامعات، وهو ما يؤكد الملحوظة ولا ينفىها؛ إذ لم تحظ هذه المسرحيات الأولى بأى عرض جماهيرى كبير. وتشير الطبعة الكاملة فى ملحوظة دالة إلى أنها لم تذكر عروض المسرحيات القصيرة، وهى عديدة لاسيما فى إطار الأكاديميات الفنية، وهى لا تقصد سوى للمسرحيات الأولى؛ لأن (القليل يا ملك الزمان)، وهى من المسرحيات القصيرة، حظيت بعروض جماهيرية كبيرة حيث عرضت للمسرحية فى كل الدول العربية كما تقول الطبعة الكاملة (مج ٣، ص ٧٨٨)، كما ترجمت (القليل...) إلى لغات متعددة، بينما لم يترجم أى من نصوص المسرحيات «الأولى».

فما السبب فى أن المتفرج قد استبعد هذه المسرحيات. وأقصد هنا أن صانعى العروض المسرحية لم يروا فى هذه المسرحيات مادة مسرحية للمتفرج. السبب - كما يفترض هذا المدخل - أنها نصوص استبعدت المتفرج أثناء تشكيل النص، ووضعت بدلاً منه قارئ نصوص أدبية فخلت شكل المسرح.

فالذات المبدعة الأولى التى بدأت نشاطها الإبداعي به (ميدوزا تخدق فى الحياة) لا تكتب النص المسرحى بوصفه نصاً معاداً لمخاطبة صانعى العروض أولاً، والمتفرج ثانياً، حيث توظف تقنيات الرواية للوصف، وتستخدم تقنيات المسرح

### اللغات المبدعة الثانية:

لتحقيق رؤية الذات المبدعة عن التهميش وغريب المثقف عن الفعل الاجتماعي تبني الذات المبدعة لنص (حفلة سمر...) شكل «الحفل»، وهو ما يعنى تقسيم المسرح إلى ممثل وممثل له. ولكنها تعود إلى إلغاء هذا التقسيم بإضافة كلمة «سمر» مما يعنى المشاركة المتساوية للظرفين وإلغاء المساحات المميزة للممثل والممثل له. وهو مشروع جمالى يتبنى الذات المبدعة فى نصوص (مغامرة رأس الملوك جابر) و«القبيل يا ملك الزمان» و«الملك هو الملك» و«سهرة مع أبى خليل القباني» و«رحلة حفظة من القفلة إلى القفظة» بأشكال مختلفة للعلاقة بين المساحين، ولكن ما يجمع بينها فى مشروع جمالى واحد هو الإدراك الحاد لمساحة المتفرج وإشراكه فى فعل المسرح أثناء الكتابة، لعله يشارك فعلاً أثناء العرض المسرحي.

(حفلة سمر...) تعكس المجتمع على صورة دار عرض مسرحي رسمية، تقدم عرضاً مسرحياً بعنوان «صغير الأرواح» للمؤلف عبد الفتى الشاعر، ولكن التمرد يبدأ من الصالة اعتراضاً على تأخر موعد بدء العرض، ثم اعتراضاً على تفكير المخرج فى صياغة المسرحية التى كان ينوى تقديمها بمناسبة «حزيران (صغير الأرواح)»، وهى مسرحية رسمية تعالج الموقف من وجهة نظر السلطة، والمخرج هو الصورة المسرحية للدكتاتور، فهو مدير المسرح وهو الممثل الأول وهو «مسؤول» ولحضوره امتداد أوسع وأبعد من خشبته أو بناء مسرحه كما تقول الذات المبدعة فى تقديمها الشخصيات وسياق الأحداث. يتحرك الجمهور ويصعد إلى خشبة المسرح متفرجون جاعوا ليشاهدوا (صغير الأرواح) فإذا بهم يقدمون حكايتهم الخاصة عن يوم الخامس من حزيران لينقلب المسرح إلى ما يشبه «حفلة سمر».

فالمشفرج الذى يصنعه النص، الممثل له، الذى يمثل دور المشفرج ينقلب ممثلاً وهو صورة للمشفرج خارج المسرح كما تراه الذات المبدعة للنص، معنياً بفعل التمرد والثورة والاستيلاء على المسرح الرسمى (السلطة). هذه الصورة تعكس تصور الذات المبدعة عن المشفرج أثناء عرض المسرحية،

العلم بكل شئ الذى تسرد للمروى له الحكاية بعد انتهائها، وكأنها بذلك تلعب الدورين: الكاتب والمتفرج معاً. ولكن الذات المبدعة سوف تترك هذه التقنية فيما تلا من النصوص التى كتبها. ففي (جثة على الرصيف) تستخدم الذات المبدعة وصف المنظر على أساس من المذكور المسرحي، كما تستخدم داخل الأقواس (النص المرافق للحوار) صيغة المضارع لترهين الأحداث، مما يبنى بإحساسها بوجود المتفرج. ولكن التصور الأساسى عن ذلك المتفرج لا يزال يقع فى دائرة القارئ فى هذه المسرحية وما تلاها من المسرحيات. ويستطيع الناقد الدرامى التقليدى أن يبرهن لنا على الترميط الذى تستخدمه الذات المبدعة وهى ترسم الشخصيات: السلطة - المواطن البسيط - المثقف للعزلة عن واقعه، رجل العلم، رجل المال، الفنان... إلخ، وأن يبين لنا كيف أن الشخصيات تتحرك وفق مسارات مسبقة رسمتها الذات المبدعة للنص، فالمسائر كلها من صنع ذات أعلى من الشخصية، وحوالات الشخصية لا تأتى وفق فعلها هى تصبغ الأحداث، بل وفق حوالات الأحداث ذاتها المفروضة عليها من الخارج. وبذلك، لا يحدد الممثل فرصة... على خشبة المسرح - إلا أن ينطق الكلمات حسب انفعال نمطي، سابق التجهيز، يدل على فكرة ولا يدل على شخصية، وكأنه يلقي حواراً يؤمره انفعال ذهني، بينما أحبل التمثيل أمام متفرج هو انفعال ينتج حواراً. كما أننا لا نستطيع أن نلحظ فى النص «صورة» للعلاقات الحركية بين الشخصيات، بحيث يمكن - مثلاً - تقديم هذه المسرحيات للإذاعة دون أن يفقد النص شيئاً. وفى ذلك إهمال للنصف الثانى من طاقة متفرج المسرح وهو الرؤية.

إن الذات المبدعة الأولى تقف على أعقاب المسرح، فى أقصى يسار خط (المسرح - الواقع)، فى موقع تمزج فيه المتفرج عن تجربتها وتمزج عنه بالتالى.

ولكن الكاتب الفعلى، سعد الله ونوس، يستجيب للمتفرج؛ فينبه نفسه عزلة الذات المبدعة الأولى، لتتجلى ذات مبدعة ثانية تكتب نصاً قارفاً فى العلاقة مع المتفرج هو (حفلة سمر من أجل «حزيران»).

إن الذات المبدعة تريد أن تضع المتفرج في أقرب نقطة للعالم الحقيقي، فتصمم بناء النص ليدفع المتفرج إلى هذه النقطة محاولة التشريب بين المسرح والواقع. ولكن الذات المبدعة - وهي تضع دليلها للمتفرج الفعلي - لا تفتن إلى أنها تقدم «مؤدجاً للفعل كى يحتليه المتفرج الفعلي، وبذلك فإنها في الحقيقة لا تضع المتفرج في موقع المباحر بالفعل، وإنما في موقع المتعلم من فعل صوره في المسرحية. وبذلك، يتحول المسرح إلى منصة تعليمية مباشرة، وليس إلى منصة حوار جملي خلاق كما ستفعل الذات المبدعة الثالثة بعد ذلك. فالذات المبدعة الثانية تقيم فصلاً مدرسياً يتعلم فيه المتفرج الإيديولوجيا أو مايسميه ولوس «مسرح التسييس»<sup>(١)</sup> أى إكساب المتفرج الفعلي وعياً سياسياً.

وتتخذ الذات المبدعة الثانية تقنيات كسر الإيهام/التعليمية: المسرح داخل المسرح، اللوحات الشارحة التي تصوغ الفكرة الإيديولوجية، كما في (الملك هو الملك)، حيث تتصلص العريض لافتة رئيسية تقول<sup>(٢)</sup>: «الملك هو الملك...» لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية، وينبغي أن تكون ذات طابع إعلامي، كما تقول الذات المبدعة في ملاحظتها الموجهة إلى صناعي العرض المسرحي، بالإضافة إلى لافتات أخرى لكل مشهد. فلافتة المشهد الأول هي<sup>(٣)</sup> «عندما يمشي الملك يتذكر أن الرعية مسئلة وغنية بالطاقت الترفيهية»، وهكذا. وقد يستبدل عرض مسرحي<sup>(٤)</sup> ما الأغاني والاستعراضات بهذه اللافتات كما حدث في عروض كثيرة بمصر، ولكن تبقى الوظيفة واحدة.

إن الذات المبدعة تصنع المجتمع على عينها: السلطة والشعب، التمرد والثورة، التعليم والتسييس، الشرح والتفسير، وتقدم المسرح بوصفه مدرسة الشعب. وهو المفهوم الذي لم يفارق البرجوازية العربية الحديثة منذ صعودها فيما حول منتصف القرن الماضي، وهو تاريخ ظهور المسرح بشكله الوافد كما رآه رواده مارون نقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع. ولعل هذا النموذج للمسرح هو ما تتمثله الذات المبدعة الثانية لسعد الله ونوس فهي مولعة به. وقد كان المسرح عند هؤلاء الرواد فعلاً اجتماعياً يشارك فيه المتفرج بالرأى بل يتدخل لتغيير الأحداث، على نحو ما تشير إليه

أو المتفرج الضماني الذي شارك في تأليف النص والذي يختلف بالضرورة عن المتفرج الفعلي الذي شاهد العرض الأول «لفرقة المسرح» - وهي فرقة غير رسمية - عام ١٩٧١.

وقد توقع ونوس والفرقة المسرحية أن يخرج الجمهور بمظاهره من المسرح ولكن ذلك لم يحدث بسبب تلك المسافة بين المتفرج الضماني، أى وعى الذات المبدعة بالمتفرج الفعلي، والمتفرج الفعلي نفسه.

لقد حاولت الذات المبدعة أن تقدم في هذا النص شكلاً مسرحياً مقارناً للمسرح السائد، وفعلاً إيديولوجياً مناهضاً لإيديولوجيا المسرح السائد، فلم يعد النص يكتب كى يتحرك الممثلون على خشبة المسرح فقط، ولكن من الصالة أيضاً، فالنص المرافق يشير إلى حركة الصالة كثيراً أثناء الحوار، ويتكرر ما بين القوسين نفسه «من الصالة» عبر صفحات النص، رغبة في أن يبدو العرض المسرحي كأنه نقاش حقيقي، يقترب من المتفرج إلى نقطة العالم الحقيقي، أى تضعه في أقصى منطقة «كسر الإيهام» وهي النقطة التي لو جاوزها العرض المسرحي لخرج من مجال الفن إلى مجال الندوة أو المحاضرة، أى إلى أشكال حوارية حقيقية<sup>(٥)</sup>.

وتضع الذات المبدعة نص (مغامرة رأس المملوك جابر) للمتفرج مرة أخرى داخل النص المسرحي، ليكون دليلاً للمتفرج الفعلي أثناء العرض المسرحي، فالحوار بين المتفرج في النص والممثلين هو «علامة» لحوار آخر في العرض المسرحي بين المتفرج الفعلي والممثلين. فتقول الذات المبدعة في نصها المرافق<sup>(٦)</sup>:

نحن في مقهى شعبي... لمة عدد من الزبائن يتفرون على المقاعد البثرة في أرجاء المقهى... ينبغي أن يحس المتفرجون بنوع من الاسترخاء وربما الطرب شأنهم في ذلك شأن زبائن المقهى.

إن الذات المبدعة للنص، تترك أن نصها - وهذا حق - ليس سوى دليل عمل للعرض المسرحي؛ فبالرغم من أنها تكتب الحوار بالفصحى فإنها تؤكد أنه «يجب أن يؤدي بالعامية... يمكن أيضاً إجراء بعض التعديلات عليه، وإضافة بعض العبارات المرجلة خلال تجربة العرض»<sup>(٧)</sup>.

الاجتماع من هزيمته العسكرية والمعنوية، فبدأت تتصاعد في المنطقة العربية موجة أشكال العودة إلى التراث في سياق البحث عن هوية عربية للمسرح. وقد ملأت مسرحيات ونوس في تلك الفترة الساحة العربية بوصفها أداة إيديولوجية إذ كانت النخبة المهزومة تبحث عن مبرر هزيمتها. وقد قدمت نصوص الفلتا المبعدة الثانية لونس ذلك المبرر بشكل في دكتاتورية السلطة من ناحية، وضيق أفق النخبة القائدة من ناحية ثانية، ونقاهس الجماهير المقودة عن القيام بدورها في الثورة من ناحية ثالثة. فجاءت النصوص التي تدعو الجمهور الفعلي إلى تمثل النموذج/ الدليل الذي يقدمه المتفرجون النصيون، كي تذكر جمهور المسرح بالفعل الغائب الذي لم يقوموا به، بل قامت إحدى المسرحيات على هذه الفكرة بالتحديد وهي (الفعل يا ملك الزمان)، حيث يقول (زكريا) أهل القسرة إلى الملك ليسحروا له ظلم الفيل الذي هم منازلوهم، ولكن أمام الملك لا يستطيع أهل القرية أن يقولوا ما تدبروا عليه، مما يضطرر منه المثقف/ القائد إلى الانحياز لفيل الملك، وذلك في إدانة جماعية للمثقف الذي يراهن على السلطة، للجماهير التي لم تستطع حتى أن تنطق شكواها، وللسلطة المتعالية التي لا تشكل الجماهير عندها سوى رعايا، لا مواطنين. وهكذا أكسبت هذه النصوص النخبة العربية، من ممارسي المسرح، سلاحاً إيديولوجياً يواجهون به الهزيمة، فإذا استجاب الجمهور الفعلي للتدخل فقد أدى صانعو العرض مهمتهم، بوصفهم نخبة محروضة، وتسمع حكاياتهم التي تفخر بذلك، أما إذا لم يتحرك الجمهور الفعلي فالعيب فيه!

وقد تزامن انتشار نصوص هذه الذات المبعدة لونس في الجامعات والمفارس ومسارح الأقاليم مع نقد أدبي يطور إيديولوجية تلك النصوص ويشرح أفكارها، بالإضافة إلى كتابات ونوس النظرية، وأحاديث الصحفية، فاتخذ المخرجون والممثلون هذه النصوص أداة إيديولوجية لطرح الآراء حول السلطة/ المجتمع/ المثقف/ الشعب وتبنى وجهات نظرها بوصفها وجهة نظرهم.

أقد ظل الحوار هو التمسيد للفعل المسرحي في هذه النصوص، وظلت «الصورة» التي تتحدد أوضاع الممثلين وترسم الأحداث غير واضحة، مما يجعل العرض المسرحي في

الذات المبعدة في كتابتها نص (سهرة مع أي غليل القباني)، كان يقدم أحد المتفرجين ملحوظة إخراجية للنخبة<sup>(١١)</sup>، وعسى وأملك يا رجل ولا كشفتوا أمرك، أو تعليقاً على الأحداث<sup>(١٢)</sup>، وسبحان من يوزق بغير حساب، أو نقاشاً حول المائلة<sup>(١٣)</sup>

متفرج ٥١: هو ذا الخليفة هارون الرشيد.

متفرج ٥٢: على الإطلاق لو قلت عنى هارون الرشيد لصدقتك الناس أكثر.

متفرج ٥١: هذا اللباس لا يكون إلا للخليفة.

هذا الحوار الممثل الحار في مسرح الرواد، كما تصوره الذات المبعدة الثانية، هو الخطاب الذي كافحت البرجوازية العربية الحديثة نفسها لإلغائه بعد ذلك، وكندحت كدحاً متواصلاً لتثبيت المتفرج الفعلي في مقعده. لقد عانت تجارب الرواد الأوائل إلغاء السلطة الرجعية لمسرحها: القباني وصنوع على سبيل المثال<sup>(١٤)</sup>. ولكن البرجوازية الصاعدة بخطابها الفنى، ومسرحها الجديد لم تتحمل قدرة المسرح على التشخيص والتحاير، فنظرت إلى المتفرج بوصفه تلميذاً يحتاج إلى الرعي، ويحتاج إلى تعلم تقاليد المسرح، وقد كان يوسف وهبى يقطع سياق التمثيل ليصرخ في الجمهور شاتماً، مطالباً بالسكوت، وغيبت البرجوازية العربية من فعل الحوار المتبادل، وفعل الارتجال، إلى فعل المنصة العالية التي يسيطر فيها الممثل على المتفرج.

فالذات المبعدة الثانية، إذن، كانت تحاول أن تكسر تلك البنية المتسلطة للمسرح، وأن تغير من العلاقة «الإيطالية» بين النخبة والصالة، وأن تقدم بنية مشاهدة مناقضة لبنية مشاهدة المنصة العالية، لتغير بذلك فعل التلقى ذاته. هذا «التنقض» الذي تجارب مع احتياجات للمتفرج الفعلي لتدمير الخطاب الفنى قبل ٦٧. ولهناء، تبنت البرجوازية العربية بعد ٦٧ نصوص الذات المبعدة الثانية لونس، فقد كان فعل التلقى المناهض - الذى قدمته هذه النصوص - لفعل التلقى فى مسرح ما قبل الهزيمة علامة على المقاومة، والصعب، والتمرد، ونقض كل أشكال الثقافة السابقة التي لم تمنع

لقد كانت نصوص الذات المبعدة السابقة تخرص على التوجيه والتعليم أو «التسييس»؛ فتتصور المتفرج الضمعي كتلة واحدة. ولكن الذات المبعدة الثالثة تقدم لنا تصوراً جديداً؛ فللمرة الأولى ندخل الأماكن الخاصة للشخصيات بوصفها ذواتاً اجتماعية لها مفرداتها الخاصة وكيونيتها المستقلة، لها حياتها اليومية ومتاعها التي توقعها عن الفعل الشورى. فالحائق، هنا، لم يصبح نقصاً في الوعي السياسي للمتفرج الفعلي، وإنما هو نقص في الوعي بذاته بوصفه عنصراً في سياق اجتماعي متخلف، محجوز عن النهضة. لقد شكلت الذات المبعدة الثالثة لسعد الله ونوس تصورها لتكشف للمتفرج الفعلي عن بنية أعمق من بنيات وعيه، ورسمت لنفسها متفرجاً ضمناً جاء المسرح لمشاهد أشخاصاً مثله أو من الممكن أن يكون مثلاً.

وبإدراك الذات المبعدة الثالثة مقعد المتفرج الحقيقي شكلت نصاً يقوم على الجدل، أو على حوار أعمق وأكثر تأكراً من الحوار الحار المرئيل الذي كانت يتبنيه الذات المبعدة السابقة. فأعطت للشخصيات حريتها، فانتقلت تلك الحرية إلى المتفرج الفعلي في مقدمه.

لقد حرك المتفرج الضمعي الذي رسمته الذات المبعدة على خط (الواقع - المسرح) إلى منطقة الإيهام، دون أن يدخلها كلية، فقد وقفت النصوص عند ذلك الحد الفاصل بين المتطعنين وهو ما أنتج الحوار الجدلي؛ فالمتفرج لا ينسى عالمه الحقيقي تماماً، حيث لا تسمح له الذات المبعدة بالانتماء كلية في العالم التخيلي عبر تقنية الراوي المباشر في (منمنمات تاريخية) و(الاغتصاب)، وفي (طقوس الإشارات والتحولات) تقدم لنا الذات المبعدة تقنية جديدة هي المواقف والعبارات الصادمة لتباوهات المتفرج الفعلي في عالمه الحقيقي، لترده إلى العالم الحقيقي ذاته مدرّكاً الفرق بين العالمين، وهي أعلى تقنيات الذوات الثلاث في تشكيل العلاقة بين الكاتب والمتفرج، تلك العلاقة التي يجسدها النص نفسه ويتشكل بها في آن ويصير الذات المبعدة الثالثة من المشروع الجمالي السابق حين تقول في ملاحظتها التي قدمت بها لنص (طقوس...) (١١٦)؛

أحياناً كثيرة يقوم على الحوار إذا لم يتدخل المخرج ليصوغ رؤيته البصرية (التي عادة ما تجيء في صورة التشكيلات الحركية أو في إطار الاستعراض الفنتازي) ولا سيقع الممثلون في غواية الحوار دون خلق السياق المرئي المناسب له. كما ظلت الشخصية أسيرة الفكرة. فالمملوك جابر هو فكرة خادم السلطة الذي يريد أن يصبح وزيراً أو خليفة، ولا هو عزته في (المملك...) هو أقصى الهامش الاجتماعي الذي يستيقظ ملكاً ليحقق فكرة السلطة المجردة التي لا تعتمد على الشخص أو كما يصوغها النص كالثالي (١١٥)؛ وأعطى رداءً وتاجاً أعطك ملكاً، وهي لافتة الفاصل (٤) أو «حظلة» المواطن الغافل الذي يكتسب وهماً بعد اشتياكه مع أجهزة السلطة، القمصية والإيديولوجية على السواء. لذلك، تبدو الفقرة المسرحية كأنها أداة في يد المخرج، ولا يتميز الممثل فيها؛ لأن الشخصية فيها فكرة (من رواسب الذات المبعدة الأولى)؛ فاستبدال ممثل بأخر في «ديورتوار» الفرق لا يؤثر كثيراً في العرض المسرحي لأنه قائم على الحبكة والحوار، وبالتالي على خطاب مونولوجي. هذا الفعل المسرحي، وآثاره، هما نتيجة لتصور الذات المبعدة الثانية للمتفرج في المسرح، حيث تراه كتلة موضوعية ينقصها الوعي السياسي فتحاول تعليمه إياه. لذلك، تغيب الشخصيات الحية عن نصوص هذه الذات المبعدة (المرأة مثلاً بوصفها وضعية اجتماعية). وهو ما ستلاحظه الذات المبعدة الثالثة وهي تشكل نصوصها.

### الذات المبعدة الثالثة

توقف الكاتب الفعلي لسعد الله ونوس عن الكتابة الإنشائية ما يقرب من أربع عشرة سنة، فبعد أن انتهت الذات المبعدة الثانية من كتابة (رحلة حظلة من الغفلة إلى اليقظة) عام ١٩٧٨ المأخوذة عن (السيد موكنبوت) لبيتر فايس كانت قد بلغت نهايتها هي أيضاً.

وعبر إعداد نص بايرو بايرو (القصة المزودة للدكتور بالمى) بنزوات (الاغتصاب) ألمت الذات المبعدة الثالثة برأسها، لتعلن عن حضورها المكتمل عام ١٩٩٢ حين بدأت كتابة (منمنمات تاريخية) (ويوم من زماننا) - ١٩٩٣، ثم (طقوس الإشارات والتحولات) - ١٩٩٤، و(أحلام شقية) - ١٩٩٤ ثم (ملحمة السراب) - ١٩٩٥.

العالم التخيلي وأوامره عنها في العالم الحقيقي فلا يندمج اندماجاً كلياً، وهي التقنية البارة التي تميزت بها الذات المبعدة الثالثة في (منمنمات تاريخية)، (الاغتصاب)، (طقوس...) ويمكن وضع (يوم من زماننا) و(أحلام شقية) على خط الجدول الفاصل بين تقنيات الإيهام وكسر الإيهام، حيث تعملان، كباقي نصوص هذه الذات الثالثة، على تقريب المتفرج من المسرح، وتوحده بالعالم التخيلي في الوقت الذي تذكره من حين إلى آخر عبر منطقتها الداخلي بالعالم الحقيقي.

وبالرغم من استخدام الذات المبعدة تقنية الالفة في نص (ملحمة السراب) فإننا لا نلده من قبيل النصوص التي تقع على خط الجدول، فالالاقتات ليست جزءاً من بنية العرض كما كانت في (الملك هو الملك) على سبيل المثال، وإنما هي من قبيل العناوين المستخدمة في الحلقات التليفزيونية، رغم تأكيد الذات المبعدة للنص أنها جزء من نسج العمل<sup>(١٧)</sup> وتفترض إبرازها في العرض «سواء عبر أداء الممثل أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل، أو تكون جزءاً من ديكور مشاهد للتوالي»، وأغلب الظن أنها مضافة إلى نص قديم<sup>(١٨)</sup>، فالطابع الميودرامي الذي يغلب على (ملحمة السراب) لا يمكن مقارنته بأداء الذات المبعدة في تحولات الشخصيات من داخلها، لنص مثل (طقوس...) وأظن أن إخراج هذه النصوص سوف يمضي ناحية تقنيات كسر الإيهام في قالب القرعة خروجاً من طابعها الميودرامي.

### السرد المسرحي

إنما كانت الذات المبعدة الأولى قد بلغت رحلتها بـ «مسرحية مربية» فإن الذات المبعدة الثانية عالجت «الرواية» بوصفها أثرية إيديولوجية تعليمية، ووقت فيها الذات المبعدة موقف المعلم السياسي، فوضعت المتفرج موضع المتعلم ناقص الوعي والمعرفة. ولكن الذات المبعدة الثالثة غيرت استراتيجيتها وجلست في مقعد المتفرج، تشاهد معه «الحكاية» التي اختارتها لتحكيها له وكأنها ليست صانعتها، وإنما هي الوسيط المحايد بين أشخاص الحكاية «الحقيقية» والمروى عليهم. لقد اجتازت الذات المبعدة مفازة وعرة وأنجزت رحلة

إن أبطال هذا العمل هم ذوات فردية تصنف بها الأهواء والنوازح، وترهقها الخيارات. وسيكون سوء فهم كبير إذا لم نقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها وكشافة عوالمها الداخلية وليس كرموز تبسطة لمؤسسات تمثلها. إن أبطال هذه المسرحية ليسوا رموزاً ولا يمثلون مؤسسات وظيفية، بل هم أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفردة والشخصية.

فالرموز والمؤسسات الوظيفية كانت المشروع الجمالي للذات المبعدة الثانية.

وتلعب الصورة، واعتماد الأحداث على حركة الشخصيات في المكان، دوراً بارزاً في (طقوس...) و(الاغتصاب) و(أحلام شقية) بينما تتج (يوم من زماننا)، و(ملحمة السراب) في إنشاء حوار ناجح عن انفعال الشخصية، مما يعظم دور التمثيل؛ فيسعى الممثل إلى بناء تفاصيل الشخصية ليقنع بها المتفرج الفعلي حين حضوره إلى العرض المسرحي.

وفي (يوم من زماننا) لا يقوم كسر الإيهام على التقنيات المعروفة والشائعة، تلك التي استخدمتها الذات المبعدة الثانية من قبل، وإنما يقوم على رهاقة استخدام شكل (الريفيو) الشعبي، حيث تعلق في هذا الشكل إجابة سؤال ما لحين استعراض شخصيات أو أماكن أو أحوال، حسب غرض الكاتب. في (يوم من زماننا) يكتشف (فاروق) أحد المدرسين بمدرسة للبنات أن طالباته يعملن في بيت دعارة وحين يطرح السؤال الاستنكاري على ناظر المدرسة، وإمام المسجد، ومحافظ المدينة يجدهم جميعاً موافقين! وحين يواجه محافظ المدينة بأن ابنته من بين طالبات بيت الدعارة لا يعترض المحافظ، بل يلح له أن زوجة المدرس هي أيضاً من رواد ذلك البيت المشبوه. وفي هذا الشكل يسقط ونوس أقمته الشخصيات الإيديولوجية التي توهم المتفرج بالاحترام، عبر تقنية أخرى تتميز بها الذات المبعدة الثالثة حيث تفسح الفضاء لمونولوجات الشخصيات الإيديولوجية لتبوح بمكنوناتها فتسقط أمام المتفرج الفعلي الذي سيقارن بين وجودها في



وفى (الأيام الخمسورة) يقدم لنا الراوى حكايته، إنه الحفيد الذى يبدأ الحكى كالتالى<sup>(٢١١)</sup>:

كنت فى السادسة من عمرى حين غابت أمى  
يومين، عادت بهلما ومعهام امرأة عجوز شديدة  
الضعف والهزال.

إن الحفيد - الراوى يحكى حكايته هو، لا يحكى عما  
قرأ أو سمع، وهو أول شروط الحكاية فى (ألف ليلة وليلة)،  
فكل الرواة يحكون ما يحدث لهم، تجربتهم، ولذلك يضع  
الراوى نفسه تحت حكم المروى عليه؛ حيث يحكم المروى  
عليه على الراوى، وعلى الحكاية نفسها من حيث «الصدق»  
بأن يضع نفسه مكان الراوى وشخصياته، وهنا يشترط فعل  
الحكى ألا يحكم الراوى على أفعاله أو أفعال الشخصيات  
الأخرى وأن يترك تلك المهمة للمروى عليه. ويحقق الراوى  
- الحفيد ثانى شروط الحكى كالتالى<sup>(٢١٢)</sup>:

فيما بعد... مع نمو إدراكى وفضولى، أيقنت أن  
فى العائلة دماً يتسرب عليه الجميع. أيقنت،  
على نحو خامس، أنى لن أستقر فى اسمى  
وهوى إلا إذا كشفت الدمل وبقائه.

فالراوى - الحفيد يؤكد لنا أنه يحكى بعد نمو إدراكه  
واكتشاف ما أسماه «الدمل» وبعد أن لاحظ أن جنته تجيء  
إلى البيت ومع ذلك لا أحد يزورهم من أقاربه.

وتلجأ الذات المبدعة إلى الاستراتيجية نفسها فى بناء  
النص حيث يقدم الرواة للتورطون فى صنع ذلك الدمل  
حكايتهم أو شهادتهم، وهى الاستراتيجية التى تؤكد موقع  
المروى عليه بوصفه قاضياً يحكم على الأحداث.

ويجيد الرواة فى (الأيام الخمسورة) صقل حكاياتهم  
لتبدو كالمرآة، هادفين إلى أن يدخل المروى عليه - والمتفرج  
فى المسرح - إلى الحكاية. فالحفيد يلجأ إلى أمه، أول الخط  
لحكى له حكاية الجدة، أو حكايتها مع أمها، ولذلك يقدم  
لنا الحفيد وثائق «الصدق» فى حكايته حتى لا نظن أنها  
حكاية مسلسلة من الحكايات التى تمتلئ بالأوهام أو  
بالأكاذيب، وعلمنا يشر الراوى أن إحدى الشخصيات تعيش  
فى تلك الأوهام فإنه يصرى نفسه أسامنا (المروى عليهم أو

عسيرة، إذا استمرنا عبارة إحدى الشخصيات التى أبدعتها  
تلك الذات، حتى وصلت إلى معادلة «الرواية المسرحية»  
التي حلمت بها طويلاً، وبها تكتمل دورتها؛ وأعنى المعادلة  
التي صاغت نص (الأيام الخمسورة) آخر نصوص سعد الله  
ونوس. وهى معادلة مناقضة تماماً لمعادلة النص الأول  
«المسرحية المروية».

### ذات مبدعة أخيرة

يقط لنا أن نميز الذات المبدعة لنص (الأيام  
الخمسورة)<sup>(١٩)</sup> عن الذات الثلاث السابقة. فلقد استطاعت  
هذه الذات أن تصوغ معادلة (الكتاب - المتفرج) صياغة  
جديدة، بعد أن أفادت من أفعال مسرحية طاملاً ناوشتها  
الذوات المبدعة السابقة، وأيضاً بعد أن لجأت إلى فعل التلقى  
المميز للحكاية الشعبية وبخاصة فعل الحكى فى (ألف ليلة  
وليلة). لقد عالجت الذات السابقة حكايات من (ألف ليلة  
وليلة) مثل (الملك هو الملك)، لكن الذات المبدعة (الرابعة)  
تقدم تجربة جديدة، فهى لا تلجأ إلى وقائع الحكايات فى  
(ألف ليلة وليلة)، وإنما إلى وقائع حكاية معاصرة تستخدم  
فى مسرحها فعل الحكى فى (ألف ليلة وليلة) وتوفر لها  
تقنيات جديدة تنتمى إلى «الحكى» بالقدر نفسه الذى تنتمى  
فيه إلى «المسرح».

فى (ألف ليلة وليلة) لا يحكى الرواة حكاياتهم إلا  
بعد إدراك مغزاها، وفهم معناها، وإنتاج معرفة اجتماعية  
وفلسفية بها، ولكنهم لا يصرحون بهذه المعرفة حتى لا تفسد  
الحكاية، وإنما هم ينظمونها ويروونها بحيث تسمح للمروى  
عليه بأن ينتج هذه المعرفة بنفسه، وهنا تؤدي الحكاية  
وظائفها<sup>(٢٢٠)</sup>، فتكون خلاصاً للراوى وجسراً للتواصل بينه  
وبين المروى عليه، ومرآة يرى فيها المروى عليه نفسه، ويخبر  
بها ذات الراوى وجوهه، فيبتاعها ويحفظها فى خزائن الدولة  
لتصير عبرة لمن يهتبر. فالحكاية لن تكون «عبرة» إلا إذا أدرك  
المروى عليه قيمتها، وأنتج المعرفة التى تنطوى عليها، ولن  
يكون ذلك إلا إذا دخل المروى عليه الحكاية دون تدخل من  
الراوى؛ أى دون نبرة تعليمية أو إشارة توجه المروى عليه إلى  
تلك المعرفة.

المشفرجين) حتى نفل تصدقه. فحين تحكى أمه عن اعتقادها بأن أمها كانت متبوعة وأن التابعة هي جنية سفيهة تسكنها يقول الراوى - الحفيد (٢٣):

فى بحثى عن دمل المائلة كنت أعلم أبى سأخطئ كثيراً فى متاهات الأوهام والأكاذيب. ولكن فى مثل وضعنا، لم يكن هناك ممر آخر إلى الحقيقة. ولهذا سأتابع هذه الفصول، دون تمحيص كبير، ودون تركيز على حسن النتائج والنتائج.

فيعد أن يرى نفسه أماناً؛ لأنه يتوقع أننا لن نصدق حكاية التابعة والمتبوعة، يؤكد لنا حياده القادم أنه لن يتدخل مرة أخرى بمثل ذلك التعليق أو بحسن النتائج والتسويق حتى، وأنه يثق الآن أننا فهمنا موقفه من الحكاية ونقلوه لذلكنا وحيثا، فيترك لنا هذه المهمة.

لقد أصبح التوجه من الممثل إلى المشفر مباشرًا هنا، وليس عن طريق صورة للمشفر يصنعها النص على الخشبة. الممثل يدرك أنه يواجه متفرجاً فعلياً يجلس أمامه فى الصالة، وهى من تقنيات كسر الإيهام المعروفة، ومع ذلك فإن الأمر يجب أن يبدو «كأن» الممثل يحكى تجربته الشخصية؛ أى أن يتلبس الشخصية؛ على نحو مقنع حتى يبدو «كأنه» الشخصية الراوية، وهى تقنيات الإيهام ذاتها المعروفة. فالذات المبدعة توظف السياقات المسرحية (هنا - الآن) الذى يجمع الممثل والمشفر لتحواله إلى سياق الحكى؛ راوٍ «فعلى» ومروى عليه فعلى. فكأنها تستخدم تقنيات الإيهام لتحقيق الفعل المسرحى لكسر الإيهام، بل يمكن صياغة العبارة على نحو معاكس: أى أنها تستخدم تقنيات كسر الإيهام لتحقيق الفعل المسرحى للإيهام. والنتيجة أنك لا تستطيع أن تفصل تماماً فعلاً مسرحياً منها عن نقيضه كما كنت تفعل فى المسرحيات المبسطة التى تفصل بينهما بتقنيات واضحة. فالفعل المسرحى يتفاعل مع نقيضه ليس عن طريق الغياب بل عن طريق الحضور لينشأ فعل مسرحى جديد هو مزيج منهما. والتقنية الأساسية لإيجاز ذلك الفعل هى تحويل الراوى الأساسى إلى مروى عليه؛ فليلى (الأم) تحكى لابنها (الحفيد الذى كان

واوياً فى أول المسرحية) وسلمى (الخالة) تحكى له أيضاً. وفى كل حكاية تشاهد الأحداث نفسها على المسرح كأننا نعاينها (هنا - الآن). ففى كل مرة، يقدم لنا الرواة حكاياتهم أماناً بوصفها وثيقة حية لا تقبل الكذب أو الرد، وإنما هى واقعة حدثت كما نراها، وعليها أن تنتج المعرفة التى تخصنا نحن منها، المعرفة المعلقة بأكمل مسار الحكاية، والمعرفة المتعلقة بحكاياتنا نحن الخاصة. فنحن لا نستطيع أن نتج معنى حكاية ما إلا إذا عرضناها على حكاياتنا نحن، لا نتج المعرفة إلا إذا استخدمنا معرفتنا بالحكايات الشبيهة التى عشناها، وذلك يتأسس عالمنا الواقعى فى كل لحظة من لحظات استقبلنا للعالم التخيلى للحكاية.

تؤسس الذات المبدعة لهذا الوعى بالحكاية - بوصفها جسراً بين عالمين؛ عالم المشفر الحقيقى (المروى عليه) وعالم شخصيات الحكاية (عالم الراوى). والمشهد الثامن (فصل جريمة العصر) مشهد نموذج، قائم على هذه الفكرة؛ حيث تظهر فرقة مسرحية جواله فى الساحة القريبة من بيت «سناء» (الجدة) وهى فرقة تشخص حكاية قتل «صفية الحافى» زوجها «رفقى الغازى» أحد الأعلام الوطنية فى بيروت، لأنها عشقت ابن أخيه ولم تنجح فى الطلاق من زوجها. تشاهد «سناء» هذه «الحكاية» فى الوقت الذى كانت تفكر فيه كيف تتخلص من حياتها البائسة مع زوجها وتهرب مع من تحب. الحكاية المشخصة تشترك مع حكاية المرأة التى تشاهدها، ترى نفسها مكان «صفية الحافى» القائلة، ترفضها، ولكنها تقبل عالمها فى الوقت نفسه، فهو تقريباً العالم الذى تميشه. ولكن ما يثير «سناء» ليست الحكاية الموقف فقط وإنما أيضاً الصبغة التى تشخص الحكاية فى الفقرة الجواله، إنها تؤدى الشخصية كأنما تؤدى حكايتها هى، وتعتبر عن مشاعرها تجاه زوجها صاحب الفقرة خلف قناع الشخصية التى تؤدىها، وحينما تقول صديقة «سناء» معلقة على المشهد «هذه امرأة تثير الدهشة» تنلقى الجملة كأنها تعليق على الشخصية والمؤدية معاً.

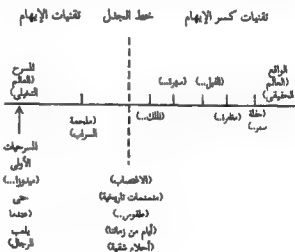
وهكذا تبدو الحكايات مرآت متصولة يرى فيها المروى عليهم ذواتهم بالقدر الذى يرون فيه عالماً تخيلى.

## مقدمة:

اهتمت ثلاث ذوات مبدعة لسعد الله ونوس بثلاثة أفعال أساسية: الفكرة الفلسفية، التيسير، الحياة اليومية لتنتج لنا نصوس ما قبل (الأيام الخميرة).

اهتمت الأولى بصياغة الفكرة الفلسفية التي اهتمت بالقارئ دون المتفرج، والثانية بفعل التيسير الذي رسم صورة، أو وسيلة لإيضاح لمتفرج داخل النص ليتمكن متفرج خارجها، أو شكلاً يعتمد على اللعبة كي يقترب المتفرج منها من عالمه الحقيقي، بينما اهتمت الثالثة بالحياة اليومية في فعل مسرحي يعترف بالمتفرج بوصفه ذاتاً اجتماعية وليس كتلة مجردة تفتقر إلى الوعي السياسي. وبذلك تكون الذات الثالثة قد قطعت معرفتها بالمشروعين السابقين إذ أعادت ترتيب الأفعال لتبدأ من تفاصيل الحياة اليومية فتعاصر من خلالها فعل إكساب المتفرج الوعي بواقعه وعالمه الحقيقي لتصل في النهاية إلى الفكرة الفلسفية، لتكون هي المنتهى لا البداية؛ حيث ركزت الذات المبدعة الثالثة على مشكلة الحرية وهل يحق للفرد أن يمارسها علانية متحداً نظاماً اجتماعياً يعمل على تضييق أفرادها؛ دافعة بذلك المتفرج الفعلي كي يمارس حريته هو الآخر ولو عن طريق طرح الأسئلة الملقومة.

لقد شغلت العلاقة بين الكاتب والمتفرج ذوات ونوس الثلاث فتتوزع نصوصها على خط (الواقع - المسرح) من أقصاه إلى أقصاه التي يمكن رؤيتها في هذا الشكل المبسط:



أما الذات المبدعة الرابعة، التي كتبت نص (الأيام الخميرة) فقد أسحلت قطيعتها المعرفية مع ماضيتها بأن صنعت من الأفعال الثلاثة نظاماً جديداً لا يعتمد على أسبقية أو تراتبية، فقد نبذت تماماً منهجية الدرجات المتتامة في علاقتها بالمتفرج، وانتقلت معه إلى المقعد نفسه ليشكلا معاً فعلاً مسرحياً يعتمد على فكرة الأوجه المتعددة في اللحظة الواحدة، حيث نعتت الشخصية من واقع المتفرج، نطلة بالقدر الذي يمثلها، تاركة فكرة النمط أو الشخصيات الرموز، وتاركة أيضاً الشخصيات الأمثلة كالتي نراها في (طقوس الإشارات والتحولات) أو (يوم من زماننا) أو (أحلام شقية) أو (ملحمة السراب) أو (اختصاص)، إنما الحكاية الموثقة بأفعال الرواة أنفسهم، وحيث لا تفصل الشخصية عن فعلها. لقد كانت القطيعة المعرفية مع الماضي هي فلسفة البناء المسرحي في نص (الأيام الخميرة)، حيث يقوم الراوي بإعادة ترتيب ماضيه، بل يخصص النص بعض المشاهد لهذه الفكرة، حين تقوم (مناوة) في حياتها الجديدة مع «حبيب» على تذكر ذلك الماضي لحظة بلحظة، لا لاستعادته وإنما لإعادة موضعيته وترتيبه ضمن الحاضر، لتأسيس مستقبل جديد، الماضي «الجديد» جزء منه.

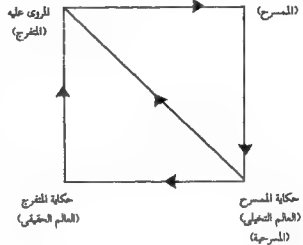
كأن يمكن أن نضع (الأيام الخميرة) على خط الجدل بين الواقع والمسرح، ولكن الشكل التبسيطي يفترض خطاً فاصلاً بين تقنيات الإيهام وتقنيات كسر الإيهام، ففي المسرحيات التي تقع على هذا الخط كانت الذات المبدعة الثالثة تستخدم الإيهام مع تقنيات كسر الإيهام غير المباشرة، أما في (الأيام الخميرة) فالأمر مختلف، الذات المبدعة الرابعة تؤكد لنا أن فعل المسرح لا يمكن أن تفصل فيه الإيهام خالصاً، وكسر الإيهام خالصاً كذلك، وإنما هو فعل مجاوز لتلك التفرقة المبسطة والتبسيطية في آن. فالمتفرج فيه لا يتوحد مؤقتاً أثناء الفعل مبتعداً عن عالمه الحقيقي، وفي الوقت نفسه لا يقارن عالمه الحقيقي بالعالم الخيالي، وإنما يدخل إلى العالم الخيالي حاملاً معه عالمه الحقيقي وذلك ضمن سياق يجمعه مع الراوي - المسرح (هنا - الآن). ليصبح صانع النص المشارك.

الراوى - الحكاية فهو يعرف أنها حكاية تخيلية تشبه واقعه، وأنه فقط مدعو للحكم عليها مقارنة بواقعه (الفلسفة التفرجية فى المسرح).

ويقودنا هذا المربع البسيط لجوانب دراسة النص المسرحي (العرض المقترح) بوصفه علاقة بين المسرح والمتفرج. فالثلث الأول المسرح - المسرحية - المتفرج يدرس استجابات المؤلف لرسائل المتفرج، ويحدد لنا الموقع الذى يحتله المتفرج فى نص المسرح، وهو الجانب الذى يحاول هذا المدخل أن يقدمه. أما الثلث الثانى: المتفرج - المسرحية - العالم الحقيقى فيدرس استجابات المتفرج لرسائل الكاتب، وهو جانب آخر من الدراسة يعنى باستجابات القراء والمتفرجين لنص أو عرض، تلك الاستجابات التى تكشف عن حكاياتهم الخاصة، أو عالمهم الحقيقى، وهو ما يمكن أن يشكل الوجه الآخر للعملة فى قراءة النص المسرحى. ففى الحقيقة نحن لا نتعرف النص إلا من خلال قراءاته المتعددة؛ أى من خلال حكايات القراء حين تتفاعل مع حكاية النص، فلا يوجد نص ثابت، أو معنى ثابت فى النص، لا توجد قراءة صحيحة وأخرى خاطئة استناداً إلى «حقيقة» كامنة فى النص، مجاوزة لفعل القراءة. العرض المسرحى نفسه، قراءة أو حكاية يروىها صانع العرض لمتفرج، «صورة» دون أصل قد تنتج هنا وقد تفشل هناك، ولكنها تظل إحدى الصور الممكنة.

ويمكننا أن ندرك المصادلة التى صاغت نص (الأيام

المخمورة) عبر الشكل التالى:



المسرح هو صانع الحكاية ورواؤها، والمتفرج هو المروى عليه الذى يشاهدها (هنا - الآن) والذي لا يمكنه مشاهدتها إلا عبر عالمه الحقيقى الذى يستدعيه فى كل لحظة ليكون حكماً على حكاية الراوى. فالتص المسرحى (العرض المسرحى المحتمل) يقابل بين حكايته وحكاية المتفرج، يسمم حكاياته (العالم التخيلى) بوصفه مرآة للمتفرج يرى فيها أحداثاً تشبك مع عالمه الحقيقى، يستطيع أن يتعرف فيها وقائع مشابهة (الفلسفة الإيهامية فى المسرح) لكنه فى الوقت نفسه يحتفظ لنفسه بمحور مستقل عن محور

## الهوامش

(٤) سمد الله ورس، مبدؤاً بتجلى فى الحياة، الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٣٦١.

(٥) المرجع السابق، ص ٣٦٢.

(٦) فى أحد العروض المسرحية التى قدمها مهرجان المسرح الحر الأول ١٩٩١، وكان بعنوان يحدث فى الساعة الآن من تأليف وإخراج عبد الرحمن عزروى، وفى الليلة التى أقيمت بمسرح المراس توجّه أحد الممثلين إلى الصالة ليأقدها فى أزمة للمسرح، واستجاب أحد المتفرجين ودان نقاش «حقيقى» بين الممثل والمتفرج، خرج بالجميع من صال المسرح إلى حال التدو، ودعا لتدخل المخرج الذى أدرك خطورة الموقف على إنتاج المسرحية ولوكف نقاش لتدو إلى العتبة والعالم التخيلى مرة أخرى.

(١) شكرى محمد عباد (تثقيق وترجمة) كتاب أرسطو عالى فى الشعر، دار الكتاب العرب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٤.

(٢) مقتبس عن Susan Bennett, Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception, London and New York, Routledge 1990. p1.

ولها الكتاب ترجمة كاملة لسبع فكري بعنوان جمهور المسرح، صدر عن مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبى، ١٩٩٥.

(٣) انظر سمد الله ورس، الأعمال الكاملة، مج ١، الأهلى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦، ص ٢٢٣ - ٤٥٠.

وربما تكون ملاحظة السرايب كذلك. وهو ما يؤكد لنا أن الذوات المبعثة هي جليات للكاتب القلمي، ولكن استجابات الكاتب هي التي صيغت ذلك دون أخرى. فربما كان الكاتب القلمي يرى وقتها أن هذه للسرديات محض مشلول غير مكتملة، وأنه رأى بعد ذلك أنها متصلة مع أصوله الأعمدة فشرها مع التمثل الذي تقتضيه تجربته روحية بالشرح.

(١٩) انظر النص كاملاً في: الكومل، العدد ٥١، (زم الله... فلسطين) ربيع ١٩٩٧.

(٢٠) انظر وثائق المكالمة في دراسة للباحث بمنزلة فعل الحكيم في البالي، لعمول، المجلد الثالث جفر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤.

(٢١) الأيام المغمورة، مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(٢٢) الأيام المغمورة، مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(٢٣) الأيام المغمورة، مرجع سابق، ص ٢٣١.

(٧) مغفرة رأس للملوك جابر، الأعمال الكاملة، مج ١، ص ١٣٤.

(٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها، هامش (١).

(٩) الملك هو الملك، المرجع نفسه، ص ٤٨١.

(١٠) المرجع نفسه، ص ٤٨٩.

(١١) مغفرة مع أبي خليل القباني، المرجع نفسه، ص ٥٩٥.

(١٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(١٣) المرجع نفسه، ص ٦٠١.

(١٤) لسمد الله وروس دراسة مهمة بعنوان فلماذا وقعت الرجعية ضد أبي خليل

القباني، انظر الأعمال الكاملة، مرجع سابق، مج ٣، ص ٥٢.

(١٥) الملك هو الملك، المرجع السابق، مج ١، ص ٥٥٤.

(١٦) طقوس الإغارات والتحولات، المرجع نفسه، مج ٢، ص ٤٦٩.

(١٧) ملحمة السرايب، المرجع السابق، مج ٢، ص ٦٠١.

(١٨) أوبرتي القنطرة حلة الربيعي بمطبعة أمتهنا من حمد لله وروس مباشرة، أن

يؤم من زماناً وأحلام هالية مسرحيات مكتوبة مع المسرحيات الأولى،

## في العدد القادم من «فصول»

### دراسات عن أدونيس:

- أدونيس: الشعر وما بعده
- أدونيس: هاجس البحث والتأويل
- ما بعد الأدونيسية (شهوة الأصل)
- أدونيس: حذالة النقد أم نقد العداثة
- أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه
- التجريد في شعر أدونيس
- أدونيس أو قناع الهوية السرية
- زمن التحولات في شعر أدونيس
- هكذا تكلم أدونيس
- محمد بنيس
- جودت فخر الدين
- عبدالله محمد الغداسي
- خيرة حمير العيين
- عبدالحميد جيدة
- صلاح فاضل
- أمينة غصن
- هنية الأيوبي
- عبدالكريم حسن

# مسرح سعد الله ونوس

## المرحلة الأولى

١٩٦٣-١٩٦٧

### أحمد زياد محبك\*

أسبابها الحقيقية، وكشف المسؤول عنه، والتحريض على التغيير.

وفي معظم تلك المسرحيات يظهر الإنسان وهو في الحضيض، يعاني من الظلم والقهر، ويشقى بالفقر والحرمان، وهو فرد، وغالباً ما يسمحق، ليشير الشعور الحاد بالرغبة في التعبير، ولكن من غير أن يتحقق شيء من ذلك.

وما تمتاز به مسرحيات المرحلة الأولى هو قصرها، فهي في معظمها ذات فصل واحد، وهي أشبه بالقصة القصيرة، وتمتاز بالتكثيف والإيجاز، كما تمتاز بالحدة وقوة التأثير، ويغلب عليها الرمز الخفيف، الذي يعتمد على جزئيات صغيرة، يختارها من الواقع، لتمثل ما هو أكبر منها وأبعد، وتظل مرتبطة بينة العمل ارتباطاً حميماً.

ويغلب على مسرحيات المرحلة الأولى ظهور التأثير بالثقافات الغربية، وهو تأثير بناء، تم توظيفه في خدمة العمل.

-١-

يمثل سعد الله ونوس (١٩٤١ - ١٩٩٧) منذ بدئه الكتابة المسرحية عام ١٩٦٣ اتجاهاً متميزاً في التأليف المسرحي في سورية خاصة والوطن العربي عامة، كما يقدم منذ بدئه الكتابة المسرحية الملامح الأولى التي تتميز بتناجه المسرحي كله فيما بعد، على الرغم مما سيطرأ عليه من تطور، ولكن دل هذا على شيء فاستماد يدل على وضوح الرؤية، وصلابة الموقف، وعمق الارتباط بالواقع.

وتمثل المرحلة الأولى في مسرح سعد الله ونوس بضعة مسرحيات قصيرة كتبها بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٦٧، قبل أن يكتب مسرحيته (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) وتتميز هذه المسرحيات بالاهتمام الواعي بالواقع، وإدراك قضاياها في تنوعها وتربطها، والتعبير عنها بحدة وجراحة، والبحث عن

\* أستاذ الأدب العربي الحديث ، جامعة حلب.

## ٢-

و (ميدوزا تخلف في الحياة)<sup>(١)</sup> هي أول مسرحية منشورة لسعد الله ونوس، وهي تعرض لما يصطرح في وجود الإنسان من قوى متناقضة، يمثلها العلم والفن والحب والسلطة ولعل أكثرها خطراً على الإنسان: السلطة، ولعل الأكثر خطراً عليه، هو علم مبالاته هو نفسه بما يدور حوله.

ويتبع الكاتب في مسرحيته طريقة خاصة، تقوم على شئ من السرد والوصف ويسميتها «مسرحية مرويّة»، ويحتج لهذه الطريقة بأنها تسمح له بالتدخل، ولا تتركه يقف غير مبال كما يقف العالم، فكأنه يدعو إلى الرض، وهو في سرده بعض الحوادث وفي وصفه أعماق بعض الشخصيات، يقوم بدور مخبري، يمتدح في نفس القارئ شعوراً استفزازياً يدعو إلى اتخاذ موقف ما من الحوادث والشخصيات وهي ذات فصل واحد، وغير مقسمة إلى مشاهد.

وفي المسرحية عالم وفنان، يتازعان حب فناء، ويستغل أبوها الحاكم حب الرجلين لها، ليوقع بينهما، وليسفر اكتشاف العالم في تثبيت حكمه، ويساعده في ذلك الوزير الذي لا تخفى أطماعه الخاصة.

والمسرحية تصور بيئة تحمل فيها كل القوى متازعة، منفردة، في تناحر وتصارع، من أجل سيطرة فرد، ولا تعمل متعاونة، في اتفاق، لتحقيق ذاتها مجتمعة، في تعاون وعدل، تحقق به ذات الإنسان، وحرية وكرامته، فالثقاني يتوسل بفنه إلى امتلاك قلب «فينوس» وهزيمة خصمه العالم، والعالم يفعل الشيء نفسه، متوسلاً إليه بعلومه، والحاكم يستخدم ابنته ليوصل بها على العالم ثم يستخدمه في تمكين حكمه، وتوسيع نفوذه والوزير يفرى الحاكم بذلك، وهو يسعى إلى التفكر على الحكم من بعده.

وهذا العلم، وذاك الفن، هما نتاج تلك البيئة التي تصورها المسرحية. وهي بيئة يحكمها سلطان جائر، مستبد، يريد أن يستأثر بكل شئ لنفسه كي يدعم به سلطانه، ويقوى نفوذه، ويعد سيطرته على شعوب مجاورة، زاعماً بذلك أنه يحقق علماً تتوحد فيه السلطة، وهو لا يفكر البتة في إصلاح ملكه والاهتمام بشؤون رعاياه.

والمرأة في تلك البيئة، لا شخصية لها، ولا دور، ولا فعل، ولا رأي، والذي جعلها كذلك أبوها، ووزيره، فإذا هي تفضل ما يعلى عليها، وسرعان ما تتغير مواقفها فتتغير وجهها متحققة مصالحها، ومصلحة أبيها.

وتبدو السلطة المستبدة، وحدها، هي المسؤولة عن ذلك كله، ويمثلها الحاكم الفرد المسيطر، فهو الذي اصطنع الخلاف بين العلم والفن، وزيف الحب، وجعل كل شئ في خدمة هواه، احتجزه لنفسه، وجعله، ثم دمره، مثله مثل «ميدوزا» الساحرة التي تزعم الأساطير أن كل ما تقع عينها عليه كان يتحول إلى حجر. ووراء ذلك كله يقف العالم في صمت، فالثقاني مستسلمون لقتلهم، قد يعرفون ما يدور، وقد لا يعرفون، ولكنهم، في كل الأحوال، لا يشاركون في صنع مصيرهم، ولا يعترضون على من يصنعه، بل إنهم غير عابئين بشئ.

والبيئة التي تصورها المسرحية متقنة بعناية، وعناصرها ذات أبعاد محسوسة بدقة، وهي مركبة تركيباً لترمز إلى واقع المجتمعات التي تخضع لسيطرة حاكم مستبد يبدد الطاقات، ويفرقها، ليضمن بقاءه، يمدد بها مشاركة الشعب في صنع مصيره. والمسرحية تثير بالملك، من خلال الأسطورة، قضايا اجتماعية واقتصادية وسياسية مرتبطة بالواقع.

والمسرحية لا تمثل في الحقيقة إلا بداية للاقترب من قضايا الواقع، فهي لا تزال بعيدة عنه، أو هي - بشكل أدق - تقترب منه خلال الرمز، ومن خلال قيم كلية عامة أيضاً. فأسلوب المعالجة ترميزي، ذهني، مجرد، يتخذ من الحاكم والعالم والفنان والفنساء رموزاً لأبعاد ومعطيات تمثلها في الواقع، بشكل عام، غامض مبهم، لا يلزم بشئ، ولا يحدد شيئاً، بل يفسح مجالاً لتأويلات كثيرة، قد تختلف، بل قد تتناقض.

## ٣-

والمسرحية الثانية المنشورة لسعد الله ونوس، هي مسرحية (فقد المم) <sup>(٢)</sup>، وهي تشبه كثيراً مسرحيته الأولى (ميدوزا تخلف في الحياة)، سواء في الفكر أو في الفن. وفيها

وهذا ما يقوله الصحفي لعل<sup>(٣)</sup>:

النظام، نعم النظام، الحقيقة، ما الإنسان؟ مجرد سمار زهيد في عربة النظام الهائلة، فاصغ إليه جيداً، إذا أردت أن تعرف نظامنا الخاص، السيد يريد ديمومة الحكم، وديمومة الحكم تقتضي رضئ الشعب، ورضئ الشعب يقتضي مظاهر الوطنية، والبطولة، والصلاح، وقضيتكم أكثر القضايا حساسية، وأنسبها لارتداء جلابيب الوطنية والبطولة، والصلاح، وإذن فليكن ضحيج، ولتكن الطبول، الصامتة منها والداوية.

ومن الطبيعي، بعد ذلك - كما تقول المسرحية - وفي ظل مثل تلك الحكومات، أن تضع طاقات الجماهير، وتبديد، بما يمارس عليها من تزييف لحقائق تعرفها، ولكن يراد لها أن تضل عنها، فتأبى ذلك، ولكنها مقيدة مسوقة ومحاصرة، وعندئذ تجد كل جهد ضائعاً، وكل تضحية عاقراً، بل ترى الوجود نفسه عبثاً، وإذا تبعت عن الخلاص، تسقط - وهي محاصرة - في الفئسجر والغثيق، والتمزق والقلق والخمر.

ويحتل ذلك الشاب، وهو أسمر، وجهه مألوف، يحمل مفايعاً صغيراً وتطبع مشيته الحرة، والقلق، يستمع إلى عدد من محطات البث الإذاعي، وإذا هي جميعاً تبث دعواى سياسية مزيفة، أو أغاني رخيصة، فيقفل المذياع ويصرخ<sup>(٤)</sup>:

الفتح عبوديتنا التاريخية، لبصاق أجهزة أدسون الملوثة، ما نكاد نلذ الزر حتى تنبثق في نفسنا رغائب الاستفراغ، ونخفق الصوت المتوحش، لكن لا تلبث الأصابع أن تعود باحثة عن أنيونها، والمعجزة؟ المعجزة حلم حشاش تافه، لا معجزة لا حقيقة، لا شئ إلا البصاق..

ويعلن أمام «على» بقوة أنه «يبحث عن ملجأ خارج حدود الأرض، وبعيداً عن دوامة التاريخ الرهيبة»<sup>(٥)</sup>، ولكنه ينظر من جلبة على، ويأس بضجاء علوية، ويمضى معه فى انسجام كبير، ويقبلان على الخمرة، يعبانها معاً.

يمرض قضية فلسطين، فيبرز بجرأة سكوت الشعب العربى وسليبيته، ويعدده عن الفهم السليم والإعداد السليم لقضية وجوده الأولى، ثم يفضح موقف الحكومات الذى لا يتجاوز الدعاوى والتضليل والانتجار بالقضية، للبقاء فى الحكم، ثم يكشف بجرأة عن الداء، كما يرى، ويصور الطريق للخلاص.

فالمسرحية تعرض لقضية فلسطين، فتعالجها من داخل الوطن العربى، ومن خلال واقعه الخاص، فتقدم صورة لهذا الواقع، بما فيه من تمزق وضجاء، وقهر وتضليل، وبما فيه من رغبة فى الخلاص وسعى نحوه، وتكشف المسؤول فى الداخل، وتؤكد الحاجة إلى تصفيته أولاً، قبل الدخول فى الصراع الحقيقى مع العدو.

والمسرحية تتخذ لذلك الأطراف كلها، فى الداخل، بالتقاء ذكى، وتقديم لماع، دقيق، معتمدة الرمز، فثمة أطراف خمسة، هي:

الجماعة - الصحفي - الشاب - على - علوية.

وهى تقدمهم بوصفهم أشخاصاً، يمثلون ذواتهم، من جهة، ويمثلون أطرافاً أو قوى من جهة أخرى.

فالجماعة تتألف من شيوخ ونساء وأطفال، ويعتمدون فى ظل جدار متهدم، سحتهم متلاعبة، وهيونهم مطلقاً، يجتثرون حركة هز الروس للثباتية، الموحية بأنسى أنواع الخواء المتبدل. وهى تمثل الشعب العربى، الذى أخرج من فلسطين فلجاً إلى الحكومات العربية، يعتمدى بها، منتظراً العودة وهو أعزل ضعيف، لا يملك شيئاً.

والصحفى يمثل آلة التصوير، يلتقط بها صوراً للحقيقة، ولكنه يزيغها، ليستفيد منها فى الدعوة للسلطة، وتحقيق مكاسب خاصة، مسوغاً ذلك بطبيعة النظام، وضرورات العيش، وهو فى الحقيقة أحد أركان السلطة ويمثلها، فهى مثله تمتلك الإعلام، وتزيغ به الحقائق، فى دعاوى مضللة تدعّم بها وجودها، الأمر الذى لا مسوغ له ولا شرعية، وهى تخدم به أنظمة استعمارية، تحقق مكاسب خاصة، على حساب القضية، مثلها فى ذلك مثل الصحفي فى الانتهازية، كما تقدمها المسرحية أليّذ.



على الرغم من أنها تخوض في غمار من القوى المناقضة لها، بل إنها تتق بها، وتقدم ذلك كله بجرأة، وشجاعة باسلة، وبشيء من الرمز اللطيف الذي يومع ولا يكشف، فيمنح العمل بعداً فنياً، ويعد عنه السقوط في المباشرة.

والمرسحة تطلق من الواقع، وترتبط به، وتستمد منه مادتها وموضوعها، ولكنها تضطر إلى قطع الخيوط التي تربط العناصر بالواقع رباعاً مباشراً، فلا تسمى المكان ولا تتحدد الزمان، وهي تعتمد إلى شيء من التجريد، والتميز، فالشخص تمثل ذاتها من جهة، وتمثل طبقته أو نموذجها، من جهة أخرى، ولكن هنا كله لا يبعد العمل عن واقعه، وتظل العناصر المحلية فيه واضحة، ومعقولة وارتباط متين بالواقع.

ولكن لا بد من أن يلاحظ، من جهة ثانية، أن المسرحية غلو من الحكمة والصراع، فالمسرحية تقدم مقطعاً أفقياً للواقع العربي، تعرض فيه عدة أطراف، في استعراض بانورامي شامل، يغيب فيه العدو الخارجي، وهي تعتمد الحوار، وسلسلة من المواقف عمادها دخول شخصية وخروجها وليس لمة قصة، أو فعل، غير المطاردة، بين على وعليوة، ثم قتل الأول الثاني، كما يلاحظ أن في المسرحية قدراً كبيراً من اللغة غير الحوارية، التي تصف المكان، وتصور الشخص، وتسرد الحوادث، بدقة، وتفصيل، يرد منه التأثير مما يجعل المسرحية أقرب إلى القصة الحوارية، منها إلى المسرحية، وهي بعد ذلك كله في فصل واحد.

- 4 -

وفي المسرحيات التالية، يعرض ونوس لمشكلات تتعلق بالواقع السياسي، ففي مسرحيته (لمبة الدياباس)<sup>(٦)</sup> يعرض لمشكلة الحكم فيستأول وصول الحاكم غير الكفء إلى كرسي السلطة، بمساعدة الوصوليين الانتهازيين، الذين (يطلبون) له، ولا يزمرون، ولا يكون التغيير في الحاكم إلا شكلاً لا يتغير فيه من يقفون وراء الحكم نفسه، الذي لا يتغير في حقيقته.

والمرسحة في فصل واحد، تدور مجراتها في مسرح فارغ إلا من طاولة مستديرة عليها زجاجة متلفة حتى

إن الشاب، وعليوة لا ينصان عن جهل بالقضية، أو تخل عنها، وإنما ينصان عن وعي بها، ولكن في يأس من إمكان الخلاص، لما يعيشان فيه من حصار.

وعلى وعليوة شباهان، من الأرض المحتلة، في سن واحدة، ولكن عليوة شائع قبل الأوان، وهو ساعر، تاله، قلق، يحمل زجاجة الخمر، وعلى قوى متمسك، صارم، جاد، وهو ماض في البحث عن عليوة لقتله، وهذا ماض في الهرب منه. وكلاهما واع بالقضية، يعرفانها، ويحبان الأرض والوطن، ولكن أحدهما يأس قانط، متخل متخاذل، والآخر واثق متفائل، مصمم مستمر.

وهما يمثلان واقع الشعب العربي، في فلسطين، الذي أجبره العدو الصهيوني على الخروج من وطنه، فتنشرد في البلاد العربية، وتوزع بين مثل هذين المنطين، وربما بين غيرهما من الأنماط. وما توزعه، في الحقيقة، إلا نتيجة لما يمثل في الواقع العربي، من زيف وقهر وتضليل وانتهاز، صنع الصحفي والشاب وصنع على وعليوة، أيضاً.

إن حالة التسبب التي يعيشها عليوة، والتخاذل، والامتثال والهروب - كما تقول المسرحية - هي ما يجب أن يقضى عليه الشعب العربي، ليس في فلسطين وحدها فحسب، بل في معظم أقطار الوطن العربي، ليعتم بعدئذ تحريك الطاقات العربية المتمثلة في الجماهير الصامتة، القاعدة، المنتظرة، وتنظيمها، لتدخل، بشكل فعلي وصحيح، في الصراع مع العدو.

وهذا ما ندعو المسرحية إليه، وتتفاعل بتحقيقه، من خلال انتصار على، وقتله عليوة، محققاً النفي للتسبب والميوعة، ثم في التفاته بعدئذ إلى الجماعة الصامتة ليقول لها: «يقي صحتكم».

وبذلك استطاعت المسرحية أن تطرح قضية فلسطين بمعالجتها من الداخل، فقدمت صورة للواقع العربي، وصورت علاقته بالقضية وطبيعة ارتباطها بها وذلك في نظرة كلية، ترى الظواهر في نسقها، وتترك أبعادها، وتقف على أسبابها، وتبصر خلال ذلك القوى الإيجابية وتؤمن بدورها،

نستطيع أن نتلمس تأثر سعد الله ونوس بالفكر الوجودي، حيث عالج ازدواجية الأنا لدى بطله، شذوذ، الذي يتحاور مع جليس غير مرئي، وكلما تأثر بالموقف العشي، من خلال ما أسقطه على بطله برهوم من ممارسات ومواقف تشبه إلى حد كبير معالجات فرانس كافكا العبثية لبطل قصته المسخ، فأولى جانب شذوذ هناك جسد آخر منفوخ، مشدود إلى الأرض، لا يملك سوى الحلم والوهم، وينمنا نحمد الاثنين على تلك الحال، يدخل برهوم الحاوي الذي يقرر أن يلعب هذا اليوم لنفسه، قبل أن يفاجئه مطارده، ثم يأخذ جسده بالانتفاخ، قبل أن تختلط شخصيته بشخصية شذوذ.

وفي هذا الفهم تعبیر عن قراءة سريعة، كما أن الربط بين ازدواجية الأنا، والوجودية، ربط غير دقيق، وشذوذ لا يعاني من الازدواجية ومن الوجودية، كما أنه لا يشبه في شيء المسخ عند كافكا. إن شذوذ يمارس الغواية والتضليل، من خلال ادعاء المرض، أي أن المرض مبرور ومخطط، وانتفاخه يدل على وجاعة ورعاية وسيطرة، لا على ضعف وحصار.

- ٥ -

وفي مسرحية (المقهى الزجاجي)<sup>(٨)</sup> يقدم سعد الله ونوس صورة للواقع السياسي الداخلي، غير السلم، في مجتمع يسيطر فيه حاكم مستبد، يخضع الشعب لمشيقته، ويسوقه إلى وضع يتجسم فيه معه، ويستسلم له في سكوت، يبدو نهائياً، ولكنه في الحقيقة ليس كذلك، فالتغيير لابد آت. وهو يقدم هذه الصورة من خلال معادل للواقع، أو بديل منه، هو المقهى الزجاجي، الذي هو تقليص للواقع، بمظهه ويربط به، في عناصره، من خلال الرمز الشفيف.

والمسرحية تعرض، من خلال هذا الرمز الشفيف، للعلاقة بين الحاكم المستبد ومجتمعهم، فصور الحاكم الذي يسيطر على أرواح الناس، وأجسادهم، ويقطع كل صلة لهم خارج الحاضر، مستغلاً وإقنعهم، بسيطرة كبيرة، يقودهم إلى الفرق فيه، لا يتالي بموتهم أو حياتهم، وأكثر ما يخشى هو

منتصفها، وكوب فارغ، وفنجان قهوة، ووجوار الطاولة كرسى يقعد عليه رجل غريب الشكل، يشبه الكرة، يتحدث كثيراً، هو «شذوذ»، لونه أصفر فاتح، وملامحه ضيقة، ودقيقة، تدل على شيء من الفخامة الشكلية. وعلى يسار المسرح طاولات وكراسي مبشرة، رسمت جميعاً برشة خفيفة، أما الجانب الأيمن فخطيه ستارة ذات لون أصفر فاتح.

والمسرحية تقضج بجرأة كبيرة طبيعة الحاكم الوصولي، غير الكفء، الذي يصنع منه منصبه حاكماً، على حين أنه غير أهل له، وما هو في الحقيقة، غور بهلوان دعي، ولم يصل به إلى الحكم غير أناس آخرين، هم أصحاب المصلحة الحقيقية في وجوده، وهم الذين يصنعونه، من وراء ستار، ويبنون وجوده، الذي يستفيدون منه، ويمشون عليه.

والمسرحية تعتمد لذلك الرمز الواضح، القوي، تربط من خلاله بالواقع ارتباطاً غير مباشر، تتخلص به من الكشف الصريح، وإن كانت لا تزال تمطك قدر كبيراً من الجرأة، حتى وهي تطرح موضوعها من خلال الرمز.

وما يلاحظ على المسرحية هو غياب الطرف الآخر، الشعب، الذي لا مكان له ولا دور، في المسرحية، كما يلاحظ عليها غياب نقشة بإمكان الخلاص، إذ يبدو أن الحكام يتخبرون، بالطريقة نفسها، ويتقن الحكم هو نفسه، في دائرة مغلقة، يكرر بعضها بعضه.

ولا نغيب عن المسرحية ظلال من ثقافة غربية، فتحول المزمع من إنسان عادي إلى حاكم، بسبب قعوده ورواء منضفة الحكم، هي الفكرة التي تطرحها مسرحية: (جوهر القضية) لناظم حكمت، وهي الفكرة التي سبهاها سعد الله ونوس فيما بعد بأسلوب آخر في مسرحيته (الملك هو الملك).

وقد تبدو جزئيات الرمز غير قوية الارتباط بما تدل عليه ولكن هذا لا يلغي مثل تلك الدلالات، التي يبدو أنه من الصعب فهم للمسرحية من غيرها، وهذا ما حاول بعض الدارسين، فانساقوا وراء فهم غير مرتبط بالنص، يصعب قبوله أيضاً. ومن تلك المحاولات قول أحدهم<sup>(٩)</sup> في هذه المسرحية:

وأخيراً، تصور المسرحية هذا الوضع السياسي هشاً، وغير متمسك وقابلًا للاضطهاد، وهو وضع لا يمكن له أن يستمر، فثمة في المستقبل ما يحمل تباشر الرض والتغيير الشامل. وهذا ما يمثله الأولاد جيل المستقبل، الذين يرشقون بالحجارة الملقى الزجاجي، القابل للتصطم والانكسار.

وبذلك تقدم المسرحية صورة للواقع السياسي، من خلال نظرة كلية شاملة، ترى الواقع، بأبعاده كافة، وتبصر مشكلاته جميعاً، وتضعها في سياقها، فتكتشف الأطراف التي تقف وراءها، فتسببها وتفيد منها، كما تكشف عن الأطراف التي تمارس السيطرة عليها، فتسحقها وتستغلها، وتبرز أدوار الطرفين، وتدينها وتفضحها، وتضع ذلك كله في سياقه التاريخي، فتعبر عن الإحساس السليم بالتحرك، الذي يسوق إلى التغيير، وهو تغيير لا بد قادم.

ولكن المسرحية تصور الواقع في شكل سكوني ثابت، قوامه استعراض الأطراف بشمول، استعراضاً تشريحيًا، تفصيليًا، تجريبيًا، يتناول كل طرف، فيعرض حركته ودوره، وحده، بمحزل عن الأطراف الأخرى، فالعلم ظافاً مستبعد، وغارق في صيد البراهيث، والرواد خاضعون، ومستسلمون للعب الطاولة، والنادل ينتكر لذاته، ويخدم سيده، والحجارة تتساقط في الخارج. إن كل طرف ينضب، ويتحرك، ولكن ليس ثمة علاقات بين الأطراف واضحة، مكشوفة، قاتمة.

إن كل شيء ساكن، وليس ثمة صراع بين الأطراف، ولا حركة، ولا فعل، بل هناك نفى للفعل، وتسكين للأمر، وإيقاف لها، فالرجل يموت، ويحمل إلى الخارج وأنى يتجه إلى الحجارة، فيحمل إلى الخارج أيضاً، مظه مثل الميت، والجميع مستغرقون في اللعب. إن هذا لا ينفي - من غير شك - الغليان في النفوس، والصراع في داخلها، ولكن ثمة هرب حتى من هذا، وما اللعب، والانسجام، إلا أحد أشكال الهرب، ثمة تسكين شامل.

ومرجع هذا، من غير شك، إلى القمع، الذي يمارسه صاحب الملقى، على الرواد، بتسلط كبير، فإذا هم في سكون. ولذلك، بدأ التغيير القادم مع الأطفال في المستقبل، ليس حقيقياً، وإنما هو مجرد إيمان تسليمي أو تعلق بحلم،

غدهم، أو يقطعتهم، فهو يرلهم دائماً في تخلف وجهل وفي شغل عما هم فيه، وإن كان في الحقيقة ضائعاً مظلماً يعيش في عبث، وفراغ. ويمثل هذا الحاكم صاحب الملقى، الذي يرفع ساعة الجدار، كي لا ينبه الناس إلى موضوعهم من الزمن، ودورهم في التاريخ، ويأمر بحمل أنسى إلى الخارج، ليقتلته وانتباهه إلى تساقط الحجارة وهو يتسلى بتصيد البراهيث.

كما تصور المسرحية المجتمع الذي يخضع لذلك الحاكم المستبد، فهو مجتمع مفكك متمزق، لا يبالى فيه أحد بأحد، ولا يلتقي به إلا من خلال مصلحة عابرة، وقد استغرق ذلك المجتمع في اللحظة الراهنة، وغفل عن كل ما عندها، فهو مطمئن إلى الرتبة يفرغ من كل جديد، يواجه مشكلاته بالإهمال، أو بالقمع، ولعل أدنى ما يوصف به هو «إنه مجتمع قد اتخذ الشكل الذي يريده له حاكمه المستبد، فاستقر فيه، فألفه، بالانسجام كبير». ويمثل هذا المجتمع رواد الملقى، في الانسجام الذي يرين عليهم، من خلال انغماسهم في اللعب، والصرافهم عما هو خارج الملقى، وعدم مبالاة جاسم بما في نفس صاحبه أنسى، وحسبه أن يلعب معه، وعدم اكتراث الرواد لموت أحدهم، وغياب انتباههم إلى الحجارة المتساقطة على الملقى.

ثم تصور المسرحية الأداة التي تربط بين الحاكم ومجتمعه، وهي أداة مصطنعة يتخلها الحاكم لنفسه من المجتمع ويخضعها لسيطرته، لتنفذ إرادته، ضد المجتمع من غير أن تملك الرض، وهي تخون نفسها والمجتمع، لأنها تعرف الحقيقة ولكنها تنتكر لها، لتنفذ الدور المرسوم لها بوصفها أداة. وهي لا تغطي بشيء من عطف اليد التي تطبق عليها، بل لعل هذه اليد أشد إبطاً عليها، من غيرها. ويمثل هذه الأداة النادل، الذي ينتقل بين صاحب الملقى والرواد، وصاحب الملقى يستخدمه، ويستبد به ولا يبالى بمشكلاته الخاصة، ولا يمنحه شيئاً من العطف، وهو يعمل على بقاء الرواد في حالة يرضى عنها صاحب الملقى، وينفذ أوامره، فيحمل «أنسى» يطلب منه، ويرمي به إلى الخارج على الرغم من أنه يعرف الحقيقة مثله.

للمقهى الزجاجي، والناس في الداخل ماضون في اللعب، ومشهد إخراج الميت محمولاً على الأكتاف، وسط الرواد وهم منكبون على طاولات اللعب، مشهد سرهالي، كما أن وجود الآخر، من غير تواصل معه، هو صدى لوحانية الفرد في الكون عند الوجوديين، وغرته فيه.

ومثل هذه الظلال الثقافية، التي تمنح المسرحية أبعاداً إنسانية، هي التي تخفف من حدة الرموز، وضيق دلالتها، وحين تتواشج الرموز مع الظلال الثقافية يحدث شيء من التوازن، يصبح العمل الفني شيئاً متألّقاً، فإذا العناصر هي المقصود بلانها مرة، وإذا هي رموز لعناصر أخرى، مرة ثانية.

ومثل هذا الجمع، الذكي، هو الذي دفع أحد دارسي النص إلى القول<sup>(٩)</sup>:

كان بإمكاننا أن نسقط الرمز على الواقع المعاش، فيبتليس ظاهراً كيان السلطة القمعية، ويتقوى الاطمئنان، بالنسبة إلى المواطنين «رواد المقهى» بتنفيذ التعليمات ومجانبة المنوعات، بيد أن طبيعة التساؤلات الميتافيزيقية تلقي ظلالها المعقدة على تلك الإمكانية، وتقفر إلى أذهاننا بدلاً من الإسقاط الإيجابي، صورة غير واضحة، لشكل من أشكال الرفض العيشي، ذي المحتوى والمردود السلبيين.

ومما لا شك فيه أن الدارس قد انتبه إلى الرمز، في للمسرحية، ولكنه شغل عنه بظلال الثقافة، وحسب أنها المطلوبة. وتبدو دراسته متأثرة إلى حد كبير، بدراسة أخرى سابقة، شغلت بالجانب الثقافي، في المسرحية، ومضت تفسرها من وجهة نظر وجودية، فإذا هي تقول<sup>(١٠)</sup>:

وفي المقهى الزجاجي تطرح قضية من نوع آخر محنة الرتبة، وزحف الزمان، والخوف من الموت ممّا.

إن محنة الرتبة، وزحف الزمان، والخوف من الموت ممّا، هي أمور مطروحة حقّاً ولكنها ليست هي «القضية» وليست هي المقصودة، بلانها، وإنما هي ظواهر قائمة فرضها

هو في ظهر الغيب، يرتبط بالمقبل، في انتظار بارد، لا يحمل في الحاضر، داخل المقهى الساكن نبوءة ماء، أو دلالة، أو تحركاً، فالجميع في مكون، واستسلام، واستفراق وكل انتباه يقود إلى النفي إلى الخارج.

إن المسرحية تنتقد الواقع بقسوة، وتفضح الأطراف كافة ويتهم حتى المجتمع في غفلته، وسكونه، وتعبّر عن شعور بالإحباط كبير، يكاد يبلغ درجة اليأس لولا الإيمان المطلق بقانون التغيير، الذي ينال الأشياء، ودورة التاريخ، عبر مسيرة الزمن المستمرة. فهي تفضح، وتدين، وتثير الإحساس بالقمّة، وتحرض، ولكنها، لا تمنع كثيراً من الثقة الواعية أو التنازل الموضوعي.

والمسرحية، بعد ذلك، تقدم رؤيتها للواقع، من خلال بدول عنه، هو المقهى الزجاجي، فتمتدّد أسلوب الرمز، فتجتمع عناصر قوية، مترابطة، متماسكة، في المقهى لها ما بناظرها من عناصر أخرى، في المجتمع. وهذا البديل، المقهى الزجاجي، بعناصره كافة، مستمد من الواقع ومرتبطة به، ودال عليه، فالمقهى، والتبادل، والرواد، والزجاج ولعب الطاولة، والأولاد، كلها عناصر مستمدة من الواقع، وهي نفسها بعض مشكلاته المعيشة.

إن المسرحية ترتبط بالواقع، في موضوعها السياسي، وفي مادتها، المستمدة منه وإن كانت طريقة معالجتها غير مباشرة تعتمد الرمز، ولكنه رمز واضح شفاف، وهو قوى وتماسك، وقد يبدو في لحظة من اللحظات ليس رمزاً، وأن المقصود به هو ذاته، وهذا دليل النجاح في بناء الرمز وتماسكه. فالرمز القوي هو الذي ينبجح في أن يوحى بأن المقصود به هو ذاته مرة، وما يرمز إليه، مرة أخرى، مع إمكان تعدد المقصود به أيضاً.

ولياحظ في المسرحية ظلال من ثقافة غربية، تتراءى، خلال المسرحية، فتمنحها أبعاداً، من غير أن ترهقها، وتتمثل في خلق مناخات مختلفة، بعضها وجودي، وبعضها سرهالي، وبعضها الآخر عيشي، أو غير معقول. فتمتدّد شعور من الإحساس بعيشية الوجود في صيد البراغيث، الذي يمارسه صاحب المقهى وثمة شيء من غير المعقول، في تساقط الحجارة، على

والمرسحة تحمل ملاحم من مسرح العبث، في شكله، وليس في منطلقاته الفكرية، ويتجلى ذلك في فكرة شراء السيد جثة للتسول، لإطعام كلبه، ودعوة الشرطي إلى شق الحجة والتأكد من علم تنتها.

إن قصة المسرحية هي قصة غير معقولة، ولكنها تعبر عن مدى الضلالت الطبقي الذي يعيشه المجتمع.

-٧-

وتأتي بعد ذلك أكثر مسرحيات ونوس شهرة في المرحلة الأولى من مسيرته المسرحية، وهي مسرحية «مأساة بائع الدبس الفقير»، وقد حقق بها شهرته، ولقيت اهتماماً كبيراً، إذ قدمت في مهرجان دمشق الأول للفنون المسرحية في مايو/أيار سنة ١٩٦٩، وأخرجها علاء الدين كوكش.

وهي في الواقع الجزء الأول من ثنائية مسرحية عنوانها: «حكايا جوقة التماثيل»، أما الجزء الثاني فعنونه: «الرسول المجهول في مأتم أتييجونا».

وفي الجزء الأول: «مأساة بائع الدبس الفقير»<sup>(١٢)</sup> يتعرض سعد الله ونوس للسلطة المستبدة فيفضح ممارساتها القمعية ضد أفراد من الطبقة للسحوقة، البائسة، الفقيرة التي لا تملك قوت يومها والتي تبحث وراء اللقمة، ولا تتدخل في أمور السياسة، وهو يدينها بهذا الموقف السلبي الذي تتخذه، والذي يجر عليها ألومح العواقب، ويتيح للسلطة أن تزيد من حدة قمعها.

والمرسحة تفضح بشكل واضح وجريء حصف السلطة المستبدة بالطبقة المسحوقة من الشعب، وتدين هذه الطبقة، وتتهمها ببعدها عن عمارة دورها. فالسلطة المستبدة تمارس أشد أنواع القهر الجسدي، والروحي وتسحق الإنسان الفرد، وتجثته من جلوره، لتدمره تدميراً. وهذا الإنسان الفرد كان مشغولاً بلقمة عيشه ومهمتها بأسرته، غير مهبال بواقعه الخارجي، لا يتدخل فيه، ولا يسأل عنه مؤثراً السلامة، فجر عليه تخليه عن واقعه، أسوأ المراقب.

وما دام الإنسان فرداً غير مرتبط بمجتمعه، وما دام مشغولاً بنفسه غير مهبال بواقعه، فسوف يبقى عرضة أبداً

صاحب المقهى على الرواد وما هي إلا معادل لأمر أخرى تشبهها، في مجتمع تسيطر عليه حكومة مستبدة. وما لجوء المؤلف إلى ذلك الأسلوب إلا محاولة للتصميم. إن القراءة الأولية للنص، والوقوف عند الظواهر، والاستشغال بأمر جزئي، طرق غير كافية لفهم النص.

-٦-

وعرض سعد الله ونوس<sup>(١١)</sup> للصراع الطبقي، بشكل سافر، فيفضح السلطة بجرأته المبهودة، ويكشف ارتباطها بالطبقة الغنية المسيطرة، ولولاها لها، بل يؤكد أنها ليست سوى أداة في يدها، بقدرته المألوفة على التعبير الكثيف، المركز والواضح والخدعة، من خلال شخصيات قليلة، قوية التأثير تمثل كل شخصية طبقتها، بروح شعرية، متأنقة، وفي ذكاء حاد لماع، وجرأة باسلة. وذلك في مسرحية (جثة على الرصيف) التي تقوم على قصة بسيطة، قوامها شحاذ يتوفى على قارعة الطريق، فيقدم غنى على شراؤه من صديقه، ليتخذ منه طعاماً لكلبه ويكون الشرطي وسيطاً بينهما، يحقق للغنى سيطرته على الفقير.

ومن الجلي أن المقصود بالتسول الفقير الطبقة الفقيرة المسحوقة، والسيد الغنى الطبقة الغنية المسيطرة، والشرطي السلطة الحاكمة التي تنفذ القانون لصالح الطبقة المسيطرة، والتي تسهر على مصالحها، فكل شخصية تمثل طبقتها، أو ترمز إليها. وعلى الرغم من أن الشخصيات لا تحمل أبعاداً شخصية خاصة تميزها، المقصود بها ليس ذاتها، وإنما ما تمثله أو ترمز إليه، فإنها تظل شخصيات واضحة، محددة، ذات تأثير قوي، مقنع، يمتاز بالحدة، والشارعية.

والمرسحة ليست في حقيقتها سوى لقطة صغيرة، لموقف جزئي صغير، عبرت عنه بلقمة شعرية خاطفة، كأنها قصيدة قصيرة، أو خاطرة صغيرة، ولكنها على الرغم من ذلك استطاعت أن تحتوي مشكلة اجتماعية كبيرة، وأن تقدمها بدقة ووضوح، فتكشف أطرافها، وتبرز أسبابها، وتطرحها بجرأة، فتخلق لحظة انفعالية، تترك وتخرض، وتترك وعباً حاداً، ودافئاً قوياً.

ولا مرتبط بالعالم الخارجى فى شىء، ولكن العالم الخارجى يفرض نفسه عليه بقوة وسيطرة وعسف، لانفصاله عنه، وعرضه له.

إن ونوس يقابل بين الداخل والخارج، بين الخاص والعام، بين الفرد والمجتمع متعلقاً دائماً من الأول، فى اتجاه الثانى، من الجزئى إلى الكلى، ليحدث الاصطدام بينهما، وهو اصطدام مروع، مذهل، يدمر فيه الفرد، ويسحق، ويجر الهبال على الكل. وبذلك يدين ونوس الداخل والخاص والفرد حين ينفصل هذا عن الخارج والعام والمجتمع، وهو يسمي إلى إعادة اللحمة بين الفريقين، وهى إعادة صعبة، تحتاج إلى فضح، وتقذ، وقد امتلك ونوس هذين، وعبر عنهما بهجرة.

تلك هى (مأساة بائع الدبس الفقير) التى كتبها سعد الله ونوس فى القرن العشرين، بعد الميلاد، لتشير إلى (مأساة أوديب الملك) التى كتبها سوفوكليس قبل الميلاد، بأربعة قرون. وإذا كان بين المسرحيتين فوارق زمان ومكان ولغة كبيرة، فإن بينهما نقاط تشابه أكبر، فى العناصر والمراحل والأحداث.

فلقد خرج أوديب من كورنثوس بحثاً عن الحقيقة، فأرآ من القدر قناته أنذامه إلى أقداره، فى «ليلة» ليقتل أباه، ويخرج أمه، ويصبح فيها الملك ثم يخرج منها ذميصاً مدحوراً، أمام سيطرة الآلهة، التى كسرت صلفه وكبرياه.

ولقد خرج «عضوضو» من بيته، باحثاً عن رقه ولم يغادر مدينته، فقادته الخبرون إلى أبنية التعليل، ولم يقرق شيئاً، ليلقى فيها الهوان، ويلق المرثم يخرج منها محطم الجسم والنفس، ثم يسحق تحت أقدام الخبرين، وهو البسيط الساذج المتواضع.

الآلهة هى التى تحدث أوديب وهو الفتى القوى الطموح الشجاع ذو الكبرياء والصلف، والخبرون هم الذين تخدوا خضور وهو الطيب الفقير الساذج البسيط. أوديب حل اللغز، وقتل الوحش، وقتل والده، وارتكب الفحشاء مع أمه وحاز الملك، ثم قفأ عينيه بيديه، واختار لنفسه النفى. وخضور

لعسف السلطة، لأنه يتخليه عن ممارسة دوره، بوعى ومسؤولية، ومن خلال الجماعة، يتيح للسلطة أن تعطي، كما تقول المسرحية، وأن تستبد ولو تغيرت، لأن تغيرها، هو نتيجة لتدخل غيره، من طبقة أخرى تعمل على تحقيق مصالحها، ولن تعمل لصالحها أبداً، وهو غير المبالي، كما تقول المسرحية.

ولذلك، تغيرت السلطة فى المسرحية، ثلاث مرات، وظل بائع الدبس الفقير، فى كل مرة مطارداً منقاداً، لأنه كان أبداً غير مبال بواقعه، على الرغم مما كان يناله فيه. لقد خرج أول مرة من قبو التعليل، ولم يتغير، فظل على طبيعته، وبعد عن ممارسة دوره، وتغيرت السلطة، وظل مذلماً ومطارداً، لأن السلطة الجديدة ليست من طبيعته، وهكذا كان الأمر فى المرة الثانية، ولكنه لن يكون كذلك فى الثالثة، بل سيكون الأسوأ، وهو السحق.

إن بائع الدبس الفقير جدير بالازدراء والامتهان، أكثر مما هو جدير بالمطف والشفقة، فهو مذل، وليس بريئاً، وهو مقصر، ومتدخل، وليس بسيطاً، ولا طيباً. والفتاة منه ليست إثارة الإحساس بالظلم والعسف، فحسب، وإنما بحث حى النعمة فى النفس والغضب، والتحريض على ترك السلبية، والدعوة إلى ممارسة الطبقة المسحوقة دورها وإلا آلت إلى دمار.

وهذا هو ما يحمى للمسرحية، وهو ما تتميز به، فقد عرضت لعسف السلطة على الطبقة الفقيرة، التى لا تمثلها، فلم تصور هذا العسف، باعتباره مظهرًا فحسب، بل ربطته بأحد أسبابه الحقيقية، وهو تقصير الطبقة الفقيرة عن ممارسة دورها، فى صنع مصيرها، وعدم تماطيا، من خلال ممارسات القمع المتعددة، التى كانت تمارسها عليها السلطات باستمرار، على الرغم من تغيرها.

إن سعد الله ونوس معنى بشكل واضح بالجزئى، والخاص، واليومى، ليصل من خلاله إلى الكلى، والعام والدائم. فهو يفرس فى أعماق الفرد، ويظهر مكوناته، وهو فرد مرتبط ببيئته، واقع ضمن ما هو اجتماعى، أو سياسى.

إن بائع الدبس الفقير فرد يعانى من غلاب البحث عن اللقمة، وهو بسيط ساذج، هارب من الجماعة، غير متم،

إن بائع الدبس الفقير يستحق النهاية التي فرضت عليه، لأنه منذ البدء لم يختار البلية، ولم يحاول أن يختار البتة، إنه متمسك بالبساطة والسذاجة، في عالم لا حق فيه إلا ما تدعّمه القوة، وهو منسحب مهزوم متغل، في عالم لا يمكن أن تصفق فيه ذات الإنسان ما لم تكن له قضية يملّغ عنها، وكافح في سبيلها. إن جرم بائع الدبس الفقير كبير جداً، ويستحق النهاية التي آل إليها، من غير شعور تجاهه بالشفقة أو العطف، وجرمه هو خرقته، هو وقوفه خارج يمينته، إنه فرد غير متم لا يرتبط بشيء من قضايا مجتمعه، ولا يقوم بشيء من واجبه تجاه بلده، ولا يمارس قسراً ولو بسيطاً من مواظته.

ولكن، إذا ما طغى الظلم الذي نال بائع الدبس الفقير، ليشمل المدينة كلها، فهل يبقى الموقف من الظلم هو نفسه الموقف الذي ابتغله الفرد بائع الدبس الفقير؟ هذا ما يجب عنه الجزء الثاني من المسرحية.

الجزء الثاني من مسرحية (حكايا جوقة التماثيل) هو: (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا)، وهو نال للجزء الأول، ويمثل، بشكل ما الوجه الآخر، أو رحلة الإياب، بالنسبة إلى الجزء الأول: (مأساة بائع الدبس الفقير).

وإذا كانت (مأساة بائع الدبس الفقير) قد أشارت بشكل غير مباشر إلى مسرحية (مأساة أوديب الملك) - لسوفوكليس فإن (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) تشير بشكل غير مباشر أيضاً إلى مسرحية سوفوكليس التالية لمسرحيته (مأساة أوديب الملك) وهي مسرحية (أنتيجونا).

فلقد رتب المخبر على السلطة، عند ونوس في (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) مثلما تولي كرون الملك من بعد أوديب، ثم راح المخبر ينتهك حرمة المدينة، ويمارس فيها الاغتصاب، والعنف والقتل، مثلما راح كرون يطق أشد القوانين عسفاً على ثيبة. ومثلما صمدت أنتيجونا في وجه كرون وتحملت أمره فلندت أخاها، متمسكة بالقيم الروحية، كذلك صمدت مخضرة وتحملت المخبر وتمسكت بالروح الأصيل لمدينتها. وإذا كان ترميسياس رسول الآلهة، لم يفلح في إنقاذ أنتيجونا، فإن الفتى الرسول المجهول قد استطاع أن

لم يفعل شيئاً البتة فهو طوبى، لا يفعل شيئاً، لا يتدخل في السياسة، ولا يؤذى أحداً، ولا يفحش على جبار، ولا يفكر بشيء، حتى رزق يومه لا يكاد يحصله، وكان جزاؤه أن سبق مرغماً إلى أقبية التعذيب، ثم سحق سحقاً.

أوديب يطل يتحدى الآلهة، ويصارح القدر، ثم يصنع نهايته يديه ويختارها لنفسه اختياراً، وغضوب إنسان عادي يخاف السلطة، ويهرب منها وهي تصنع نهايته وتضع حداً لوجوده.

ولمة نقاط أخرى كثيرة، بين أوديب الملك، وغضوب بائع الدبس الفقير، يمكن أن تكشفها قراءة الممثلين، ولعل في الكشف التالي ما يقدم بعض نقاط التماثل بين الممثلين:

أوديب الملك	غضوب بائع الدبس الفقير
شاب قوى متكبر شجاع	عجوز ضعيف متواضع متردد
خرج من المدينة التي رأى فيها	خرج من بيته
البحث عن الحقيقة	البحث عن الرزق
القدر يقوده إلى (ثيبة)	المخبر يقوده إلى أقبية التعذيب
يحل اللغز	يروح بما في نفسه
يقتل الملك	- لا يفعل شيئاً -
يتزوج الملكة	يعرم من زوجته
يرزق أولاداً	يقتل ولده (إيراهيم)
يكشف ذاته (ابن زوجته)	يكشف ذاته (ابن مدينته)
يفقد عينيه وينفي نفسه	يلبس بالأقلام ويسحق

وإذا كان سقوط أوديب الملك يشير الإحساس بالروعة، ويحقق معنى المأساة لأنه كان قد تحدى قدره، وقامه، وحقق ذاته، ثم اختار مصيره بنفسه، وكان شجاعاً جريئاً، فإن سقوط بائع الدبس الفقير لا يشبه سقوط أوديب الملك في شيء، فهو يشير الإحساس بالملقت والازدراء، لأنه بالأس، مسكين متواضع، مهزوم، منسحب، لا يحمل قضية، ولا يتحدى، ويستسلم للاستسلام كله، فيسحق وهو ضعيف مهزوم.

تتحطم في الجزء الثاني جميعاً، وهي تذكر في الجزء الأول إنها تمثل الرجال الذين كانوا، وليسوا الآن، فقد ماتت الرجولة، وتعلن الإقدام، وتلاحظ أنها لم تكن مثلما هي عليه الآن. وتذكر في الجزء الثاني أنتيجونا التي ضحت بنفسها من أجل دفن أخيها، وتشير إلى مدينة ثيبة وما نالها من صيف وظلم، وترثي خضرة وتشفق لحالها. وتعلن أن الخوف يحكم الأفواه، وأن الإنسان الجري قد مات، وأن الإنسان الذي كان يصارع الآلهة قديماً قد انعدم وأن إنسان اليوم يصارع أفتاراً تافهة يخضع لها.

وها هي ذى الجوقة، وقد بقيت منها أربعة تماثيل، في الجزء الثاني، تصف الواقع، الحاضر، وتقرنه بالماضي، الأسطورة: (١٣)

أصبحت الشجاعة كالكرى العابرة

أو كالطمع بغير الرؤوس المسحوقة

كانت أرض أنتيجونا الأولى فضاء

وكان الإنسان لا يزال

أما الآن، فقد اختنقت الأرض بالأسوار،

أسوار شاهقة مرهقة.

وتسهم الجوقة في سرد الحوادث، ووصف المكان والأشخاص، وتطرح أفكاراً سياسية جريئة، تنتقد فيها الواقع، وتستثير الحماسة، وتحرض على الفعل، فتعمل بذلك على قلع العرض المسرحي، وكسر اندماج المتفرج بالعرض، لتقوم بدور تعليمي مباشر، يبقى على بقعة المتفرج، بل يشير انتباهه، وينجيه من مزلق الانغماس في العمل والذبول عن ذاته.

ومساعد في ذلك جو التشريب الذي تحذنه هذه التماثيل الحجرية، التي تبدو أكثر قدرة من الأحياء على التعبير عن وعيها، بجرأة، تقدم عليها، مستعملة للتضحية.

كما تعمل الجوقة بعد ذلك على تأكيد صدور المسرحية عن الأساطير الإغريقية القديمة التي قدمت مسرحيات الإغريق القديمة، فالجوقة نفسها جزء من التقليد المسرحي

ينفذ خضرة. وكما هزم كرونون فنكب في ولده وزوجه، ودمر من الداخل، كذلك هزم الخبير وأصيب بمحك في جسده، وتآكل من الداخل وانهار.

ويمكن للعناصر المتقابلة في كل من المسرحيتين أن تقدم في الكشف التالي:

الرسول المجهول في ماث أنتيجونا

الخبير ينقلب على أسياحه

وتولي الحكم

الخبير يفرض على المدينة

العنف والانتهاك

خضرة تصمد وتتحدى الخبير

خضرة تتمسك بالقيم الروحية

للمدينة

الفتى يعمل على إنقاذ

خضرة

الخبير يصاب بمحك داخلي

الخبير ينهار

أنتيجونا

١ - كرونون يتولى الحكم بعد

أوديب

٢ - كرونون يفرض على

المدينة قوانينه الصارمة

٣ - أنتيجونا تصمد وتتحدى للملك

٤ - أنتيجونا تتمسك

بالأعراف الدينية

٥ - الكاهن يعمل على

إنقاذ أنتيجونا

٦ - كرونون يصاب بنجاح في أمره

٧ - كرونون ينهار

وثمة غير تلك العناصر، عناصر أخرى، نكتشفها القراءة الثانية لكل من المسرحيتين. وهي عناصر لا يلتقي بعضها ببعض، في كل من المسرحيتين على أساس من التشابه فحسب، بل على أساس من التناقض والمقارفة أحياناً، والتشابه والتقارب أحياناً أخرى، هي عناصر بعضها لبعض كالصوت والصدى، أو الشكل والظل، يشير بعضها إلى بعض ويدل عليه، ويوحى به، ولكنه بعد ذلك قد يشبهه، وقد يختلف عنه.

وخلال المسرحية، بجزأياها، وفي أثناء المواقف، تظهر الجوقة، وهي تسعد تماثيل حجرية منصوبة، تردد أثناء العرض أنشيدتها، وفيها تعبر عن إحساسها بالمأساة، وشعورها بالخوف، فحتى هي لا تستطيع أن تنطق، وتقول الحق، ولكنها، على الرغم من ذلك، تفاسر، فتقول شيئاً، فتتهشم واحداً وراء واحد، فلا يبقى منها في الجزء الأول غير أربعة، على حين



فتعبر عن غيابها بمرارة كبيرة، وانتقاد شديد، من خلال تصوير الجوع القمعي، التسلطي، الذي يفرض السكون الشامل، وتغيب فيه الجماهير، ليؤكد أن هذا الغياب هو المسؤول عن ذلك القمع، والتسلط، ولبحرض الجماهير على تلمس دورها، ومباشرة. وعلى الرغم من الذكاء في هذا الطرح، إلا أنه فرض على المسرحيات جميعاً جوعاً سكوتياً، غاب فيه الفعل الجماهيري المباشر، والواضح، الذي يمكن له أن يوحى بشع من التفاؤل الموضوعي، مما جعل المسرحيات تفقد أيضاً التثيير بإمكان التغيير.

ولقد مثل ونوس بمسرحياته انجماً في الاهتمام بالواقع السياسي، انسم بالارتباط الوثيق بالواقع والصدور عنه، في رؤية شمولية، تترك أبعادها كافة، وتكشف الأسباب الحقيقية الكامنة وراء ظواهره، وتثير حساً عميقاً بالانتقمة، وتحرض الجماهير على ممارسة دورها.

وهو انجاء في الارتباط بالواقع جديد، لم تعرفه حركة التأليف المسرحي في سورية سواء في الأربعينيات التي لم يظهر فيها نص مسرحي يعني بالواقع السياسي، أو في الخمسينيات التي شهدت كتابة الواقع السياسي من خلال بعض النصوص التي ارتبطت بالواقع ارتباطاً خطائياً انفعالياً، كما في بعض مسرحيات خليل الهنداوي، أو ارتبطت ارتباطاً مثالياً إنسانياً، على نحو ما ظهر لدى مصطفى الحلاج في مسرحيته (الغضب) و (القتل والنم).

إن الذي يميز مسرح سعد الله ونوس في مسيرته المسرحية الأولى هو لصوقه بالواقع، وارتباطه به ارتباطاً قوياً، يتسم بالحدة والجرأة، ويمتاز بالفنية المتمثلة في مسرحيات قصيرة، تؤكد التوتر الشديد، ولا تغيب عنها بعض المؤثرات الثقافية، ولكنها تتمثلها، وتصدر عنها في غير ما تقليد، لتؤكد خصوصيتها.

كما يميز تلك المرحلة في مسيرة سعد الله ونوس للمسرحية حملها معظم الملامح الرئيسة التي ستبدو في المراحل التالية أكثر وضوحاً وأشد قوة، كما تتميز هذه المرحلة بدلالاتها على موهبة متفجرة تبشر بالاستمرار والتطور، وهذا ما حدث حقيقة، مما يؤكد أصالة الموهبة، ووضوح الرؤية وصلابة الموقف لدى سعد الله ونوس.

عند الإغريق، وهي نفسها - عند ونوس - تشير إلى تلك الأساطير، وتعمل أحياناً على فك الرموز وشرحها، ولا سيما في (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا)، حين تصرح بأن خضرة هي رمز المدينة.

ولقد كان صدور سعد الله ونوس في مسرحيته عن الأسطورة الإغريقية صدوراً مدروساً، يدل على وعي وذكاء، كما يدل على موهبة وقدرة متفتحة. فلقد تمثل الأسطورة، ووعاها، وغابت في أحضان نفسه وحين كتب مسرحيته كانت الأسطورة قريبة منها بقدر ما كانت بعيدة عنها، فهي تستوحى ولا تقتبسها، وتصدر عنها، في غير تأثر، إذ تمتلك مسرحيته استقلالها، وذاتها، وشخصيتها، مما قد يشجع على رفض المقارنة بين مسرحية ونوس والأسطورة، من جهة وبين مسرحيته ومسرحية (أوديب الملك) و (أنتيجونا) من جهة ثانية. ولكن مثل هذا الرفض لا ينفي حقيقة الجذر الكامن في عمق العمل المسرحي عند ونوس، بل يؤكد الصدور الذكي عن الأسطورة، وهو صدور يشير ولا يتأثر، ويستوحى ولا يقتبس، ويظل محتفظاً بشخصيته واستقلاله، مما يزيده ذلك الصدور غنى وعمقاً.

- ٨ -

وهكذا فقد ارتبط سعد الله ونوس، في المرحلة الأولى من سيرته المسرحية (١٩٦٣ - ١٩٦٧)، بالواقع ارتباطاً حميماً، فعالج موضوعات تتعلق بالواقع السياسي فيه، على المستوى الخارجي، في قضية فلسطين، وعلى المستوى الداخلي، في مشكلة الحكم الانتهازي، القمعي التسلطي. وكان حتى في معالجته قضية فلسطين، يبالغ من خلال الدامل، فيكشف دور الحكومات العربية في القضية، غير المخلص في العمل لها. وبذلك كانت مشكلة الحكم، أو السلطة وعلاقتها بالشعب هي محور اهتمام سعد الله ونوس بالواقع، وهو محور جديد في موضوعات المسرح العربي، طرحه سعد الله ونوس بجرأة، وشجاعة باسلة.

وقد عبر ونوس عن رؤية للواقع، شاملة، تترك أبعادها كافة، وتبصر الأسباب الحقيقية الكامنة وراء الظواهر، وهي رؤية تنق بالجماهير، وتؤمن بدورها، ولكنها تفقده في الواقع،

## الحواشي

(٩) إسماعيل، إسماعيل فهد، سعد الله ونوس، رحلة الأكرام والوضوح، ص ٣٠.

(١٠) لفتايش، فريدة، مسرح سعد الله ونوس، مجلة الهلال، القاهرة، يوليو، ١٩٧١، ص ٧٧.

(١١) ونوس، سعد الله، حكايها جوقلة التماثيل، ص ٦٣ - ٨٢.

(١٢) ونوس، سعد الله، دماسية بايع النجس القديس، مجلة الآداب، بيروت،

العدد ٢ شباط ١٩٦٥ ونشرت ثانية في مجموعة، حكايها جوقلة التماثيل

ص ١٣٧ - ١٧٠. وقد ألقى بها مسرحية أخرى عنوانها: «الرسول

المجهول» في مأتم التيجونية، وجعل للمسرحيتين أدب بجزئين في مسرحية

واحدة، عنوانها: حكايها جوقلة التماثيل.

(١٣) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

(١) ونوس، سعد الله، ميدوزا تخفق في السماء، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٦ حزيران ١٩٦٣ ص ٣٤ - ٤٠.

(٢) ونوس، سعد الله، فضاء الدم، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٣، آذار ١٩٦٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦١ - ٦٢.

(٤) و (٥) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٦) ونوس، سعد الله، حكايها جوقلة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥،

ص ٣ - ٣٠.

(٧) إسماعيل، إسماعيل فهد، سعد الله ونوس، رحلة الأكرام والوضوح،

مجلة الآداب، بيروت، العدد ٦ حزيران، ١٩٧٨، ص ٢٩.

(٨) ونوس، سعد الله، حكايها جوقلة التماثيل، ص ٨٣ - ١٢٣.



## منمنمات تاريخية

### جابر عصفور\*

#### ١ - لمنمة:

تشير المنمة إلى المنمنمة، وهي التصوير الدقيقة في صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط، واشتقاقها من الفعل «نَمَّ» الذي يفيد معنى الإظهار والإفشاء والإبانة والكشف، ومنها «النمَّة» وهي لمة البياض في السواد، أو لمة السواد في البياض، و«المنمنة» هي النقش والتصوير، وهي كتابة الريح على الرمل والماء، حين تترك الريح عليها أثرًا شبه الكتابة، وهي الكتابة الدقيقة المتقاربة السطور على أوراق المخطوط. وعندما تقتصر «المنمنمة» بالصفة «تاريخية»، في مسرحية سعد الله ونوس الجديدة (منمنمات تاريخية)، فإنها تضيف إلى معنى الزينة والزخرفة المألوف خاصية الكتابة التي تختزل التاريخ في حضورها، وت نقش على صفحاتها، والتي تلفت الانتباه إلى حضورها الذاتي وعلاقات صفحاتها في الوقت نفسه. هكذا تشد «المنمنمة» الأعين إلى حضورها

الذي يفرض على العين بطة الإيقاع في تطلُّمها إلى التفاصيل الدقيقة، ويفرض على الذهن التأني في تفسير دلالة النظرة التي تشكل خلال فعل التحديق الذي هو نقيض اللحمة الحافظة، والذي يكتسب خاصيته من طبيعة موضوعه المنمنم.

يستغل سعد الله ونوس هذه الخاصية المقترنة بالمنمنة، ويكتب مسرحيته الجديدة بما يشد الأعين إلى ما تتطوى عليه من «منمنمات تاريخية»، فيبطئ إيقاع الانتقاء بحضور التاريخ، ويسمّر العين واللحن أمام التفاصيل الصغيرة، غير البارزة، من تدافع القرون، ونقشها على الصفحة (أو على خشبة المسرح فيما بعد) بما يلفت الانتباه إليها من حيث هي دال مزدوج، يومي إلى حضوره الذاتي في الوقت الذي يومي إلى حضور خارجي، ويشير إلى الزمن الماضي وإلى الزمن الحاضر. وكما تتوقف العين إزاء أدق

برقوق. والأول اسم بلا صفة. والثاني غلام تولى الحكم سنة إحدى وثمانمائة للهجرة بعد وفاة أبيه السلطان برقوق. ولم تزل أيامه كلها كثيرة الفتن والشروب والغلاء والوباء، وطرق بلاد الشام فيها تيمورلنك فخر بها كلها وحرقتها وجمعها بالقتل والنهب والأسر، حتى فقد منها جميع أنواع الحيوان وتمزق أهلها في جميع أقطار الأرض، فيما يقول المقرئ في كتاب (المواظع) والاعتبار بذكر الخطط والأثار). وتلقت مصرية سعد الله ونوس من هذا الوصف العام التفصيل الصغيرة التي تمنم بها البناء المسرحي، ما بين ثلاث رؤى للعالم، مأساة سقوط الشام أمام القوة العاتية لتيمورلنك منذ ستمائة وإحدى عشرة سنة.

وتجسد الرؤية الأولى في أفكار الشيخ برهان الدين النازلي، رجل النقل الذي يعادى أهل العقل، ويعاقب كل من يحمل إلى مقاليدهم، والذي يرى في المغول عقاباً من الله لخطئه الذين نفست فيهم مقالات الملحدين، فيدعو الناس إلى أسولية النقل التي تتجهجهم من غواية العقل، وإلى الجهاد الذي ينجيهم من محنة المغول، فيظل - رغم استشهاده - صورة أجري من القاضي برهان الدين بن مفلح الجبلي.

أما الرؤية الثانية فتجد معادها في أفكار ولي الدين عبدالرحمن بن خلدون (صاحب المقدمة) رجل العلم الواقعي الذي لم يعرف من قوانين الأحداث ومجراها سوى أن وصف الغروب الشامل والشهادة عليه هو الممكن الوحيد لرجل العلم الذي لا بد أن يغيب من القوة الجندية التي تكسح العالم. ولذلك مال ابن خلدون إلى رأى القضاة والفقهاء الذين اجتمعوا بمدرسة العادلية واتفقوا على طلب الأمان من تيمورلنك، وشارروا في ذلك نائب القلعة، فأبى عليهم ذلك ونكره، فلم يوافقوه. وخرجوا إلى الغازي الذي اتفقوا معه على فتح المدينة، وتبعهم ابن خلدون الذي رأى في تيمورلنك سلطان العالم وملك الدنيا الذي لم يظهر مثله في الخليقة منذ عهد آدم.

ويتبنى الرؤية الثالثة على أفكار آزاد نائب القلعة، رجل الفكر، الجندی الذي يرفض الاستسلام، ويختزل وجوده في حماية النظام الذي يعرفه دون أن يحلم بنظام جديد. ولكنه

التفاصيل في حضورها التمين وعلاقتها المتعددة، ما بين دوال التاريخ المكتوب وكتابة التاريخ، يدرك ذهن أصغر الوقائع في ضوء جديد، يلتقط من سياقها المدركة معاني متعددة الأبعاد، سواء على مستوى الزمن الذي تتسبب إليه «المنمنمات» في الماضي، أو على مستوى الكيفية التي تشكل بها في اللحظة الحاضرة لإدراك حضورها اللاني، أو على مستوى الزمن الحاضر والزمن المستقبل في توزيعهما الذي تولى إليه المنمنمات بما تصوغه من عناصر الزمن الماضي.

هذا التمدد في أبعاد الزمن ومستوياته يرتبط بالكيفية التي يعالج بها سعد الله ونوس التاريخ في هذه المسرحية، فأحداث التاريخ ليست مجرد أقعة أحادية البعد، ينطق الحاضر من خلالها، مهما صغرت أو دقت. وليست العودة إلى التاريخ مجرد بحث عن وقائع لإسقاط الحاضر بما يحمل الماضي إلى مجرد مرآة تنعكس عليها أحداث الحاضر، دون أن تشغل المرآة الانتباه إلى حضورها اللاني من حيث هي مرآة. التاريخ، هنا، حضور متعين في الزمن، صراع قوى محددة، ومجموعات متفاعلة. والكشف عنه كشف عن الماضي في سياق علاقاته الخاصة، ولكن بما يتطوى على تعدد الدلالة التي تعني تعدد مستويات الدال. ولذلك يتخذ منطوقات المنمنمات التاريخية، في مسرحية سعد الله ونوس، طابعا بنائيا وظيفيا، يجعلها أقرب إلى «الاستمارة بالكتابة»، لو استخدمنا المصطلح البلاغي القديم، حيث تمتزج الاستمارة بالكتابة، من حيث هي دال أريد به لازم معناه مع جواز لزادة معناه.

وإذا انتقلنا من لغة التبجيد البلاغي إلى لغة التحين الدرامي قلنا إن ما يتطوى عليه مسرحية سعد الله ونوس من «منمنمات تاريخية» تشير إلى ثلاثة أبعاد للزمن، بعد الزمن التاريخي للماضي الذي تنقشه المنمنمات ويختزل به سبعة أشهر على وجه التقريب، من الزمن الماضي الذي يبدأ من شهر محرم وينتهي في شهر رجب من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وهي السنة التي سقطت فيها دمشق أمام جحافل تيمورلنك، أثناء حكم الخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الملك الناصر زين الدين أبو السعادات فرج بن

الجميع، وتطلق إحصاء التآثر يترجمه تيمورلنك ليفرض نظاماً جديداً.

هذا العالم التاريخي الذي ينتمي إلى الزمن الماضي في مطلع القرن التاسع للهجرة، حيث انتصر النقل على العقل، والظلم على العدل، والتسلط على الشورى، وفلسفة التبرير على فلسفة التفسير، هو عالم كثافي في آخر الأمر. أعني أنه عالم المقصود فيه معناه ولازم معناه على السواء. ولذلك تزدوج دوال هذا العالم في إشارتها التاريخية التي تصدق الدلالة على مطلع القرن التاسع للهجرة في الوقت الذي تولى إلى دالة موازنة في مطلع القرن الخامس عشر للهجرة، وتحرك بالقارئ - المشاهد إلى استنتاج أوجه التشابه بين الماضي والحاضر، وتفتح به إلى أن يملأ ثغرات النص بما يؤكد إسهام الماضي في وحى الحاضر، وإسهام الحاضر في وحى الماضي، وذلك في عملية يتحول فيها ناقل الوعى بالطرفين إلى معرفة ترمض بالمستقبل.

وأفصح أن تعدد الأبعاد الزمنية التي تشير إليها هذه المنمنمات هو للسؤال عن ازدواج مستويات الأداء الدرامي في نص المسرحية. إن صوت «المؤرخ» الذي يؤكد حضور التناس مع كتب التاريخ القديم، في علاقات البناء الدرامي، توازيه المنمنمة التي تحيل الإجمال إلى تفصيل، والتي تتخذ من كلمة «تفصيل» نفسها عناوين للمشاهد التي تعقب صوت المؤرخ القديم وتمهد له في الوقت نفسه. وما بين المنمنمة الأولى والثالثة، وتتكون كتابتهما من ثلاثة عشر تفصيلاً، يقابل رجل الدين مع رجل العسكر، وتتوسط المنمنمة الثانية التي تتكون من ثماني تفصيلات ما بين «الهزيمة» و«الجزرة»، أعني التوسط الذي يبرز «محنة العلم»، ويرد أصولها، ويذكرنا بضحاياها في التفصيل المختام الأخير الخاص بالشيخ جمال الدين الرائجي، حيث تتسمر أعيننا على رجل العقل رمز الاستنارة، مرفوعاً على صليب، محكوماً عليه بالإعدام من الجميع، فلا تختطف حوله أطراف الصراع على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء. يوتذكر ما قاله وهم يجرؤونه إلى سجنه: ما أتوس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمون الاجتهاد والعلم كفرة.

ينظر إلى عمله من منظور تقلى تسلطى، منظور يجعل منه موازاً آخر للتأزلي وابن مفلح في عدائهما لحرية العقل، فيرفض إطلاق سراح الشيخ المعتزلى المسجون، أو حتى الاستعانة به في جهاد الفزاة الكافرين، ورفض معاونة من يختلف مع السلطان في الرأى، فعقليته العسكرية الثقيلة لا تعرف حق الاختلاف أو التسامح فيه.

وما بين هذه الرؤى الثلاث، وفي موازاتها، يتحرك علماء وأعيان وتجار يحثون عن المناصب والوجاهة والفتنة، فينتهى الأمر بالجميع إلى كارثة السقوط أمام جحافل المغول التي يمكن لها طوفان الفساد في الداخل، فالهزيمة تبدأ دائماً من الداخل. وقد بدأت من اندفاع الطوفان الفاسد الذي لم يقدر على مواجهته أمثال الشيخ جمال الدين بن الشرايحي الذي آمن بحرية الإنسان وقدرته على صنع مصيره وإبداع حياته، كما آمن بالميل الإلهي الذي لا يرضى لعباده الفقر أو اللذل. وكان من الطغيبي أن يحرق كتبه قضاء دمشق الأربعة، وأن يسجنه في القلعة.

وتتجسد دلالات هذا البعد التاريخي للزمن الماضي بواسطة الصراع الذي يحدث بين الرؤى الثلاث من ناحية وبين الشخصيات المرتبطة بهذه الرؤى على مستوى السلب والإيجاب من ناحية ثانية. وتتكثف الحركة الدرامية وتتوزع ما بين الثنائيات المتقابلة التي تقسم أطرافها الأولى أطرافها الثانية، في حركة تنتهى بالجميع إلى الكارثة. هكذا قمع أهل النقل صوت العقل في مجالات المعرفة الدينية ومجالات المعرفة بالواقع على السواء. وتغلب رجل العلم (الذي يسجن التاريخ في قوانين حتمية ويقتصر مهمته على تفسير العالم) على نقيضه الذي أكد دور البشر في صنع التاريخ ودور العلم في تغييره. وفرض رجل الفكر الذي آمن بالحفاظ على النظام القديم منطلقاً على الثائر الذي حلم بأن نظاماً جديداً سيولد من مخاض الغنة. وسرق التاجر الذي تخالف مع علماء الدراهم والدنانير أوقات الفقراء وأعراضهم. وتجسر للمتمردين قضيته حين أضرع وعبه بالعلم، ولحقه قريته من أهل العلم حين وشى بظفيرة، وأضرع التاجر الصغير ما ملكه في حرصه الصغير على العالم، وباع الأب ابنته، وضحي التاجر بابنته، وتحول الضحايا إلى صورة من جلاديها، فتح الدمار على

التعصب، الشورى مع التسلط، صراع يدور بين من يؤكد قدرة الإنسان الخلاقة في عمارته فعله الاجتماعي، واختيار نظامه السياسي، وصياغة معرفته الإنسانية، ومن يفترق عنه هذه القدرة ليتروكه أسير الطاعة والإذعان، في مجالات الفعل الاجتماعي والأنظمة السياسية والمعرفة الإنسانية. وهو صراع بين نظرتين متناقضتين، اقتسرت الأولى بلحظات الصمود التاريخي، حين انطلق العقل العربي بصوغ أفكار من التقدم الإنساني الذي أفادت منه البشرية كلها. واقتسرت الثانية بلحظات الهبوط والانحدار، حين انكفأ هذا العقل على نفسه، واستراب في قدراته، وصحز عن مواجهة نقائضه، فانتهى إلى معاداة وجوده وتدمير نفسه بنفسه.

وقد ارتبطت النظرة الأولى، في ازدهارها، بمناخ التسامح وحق الاختلاف والمجادلة بالتي هي أحسن، وكانت قرينة الحاكم العادل الذي يرحى مصالح الجماعة، ويسوس أبنائها سوس الرحمة، ويعمل على تحقيق الخير لأبناء الأمة، والدفاع عنها، وقيادتها إلى النصر على أعدائها بواسطة الشورى التي لا تنفى حق الاختلاف والتي تحقق الوحدة التي تقوم على التنوع. واقتسرت هذه النظرة برجل الدين الذي فتح باب الاجتهاد على مصراعيه، ليكون الاجتهاد أداة لحلم التقدم، وسبيلاً إلى تحقيق نهضة الأمة، وصياغة مصالحها المتغيرة. وكانت النظرة الثانية على النقيض من الأولى، في تسلطها، قرينة للمستبد الظالم الذي لا يرحى مصالح الجماعة، ويقدم عليها مصالحه الخاصة، ويسوس الأمة سوس الأنعام، بعيداً بين طوائفها، نافياً عن المخالفين له حق المواطنة، كأنه الوجه الآخر من المتعصب الذي يخرج المخالفين له من حظيرة الدين، لأنه لا يقبل خلافاً في الرأي أو مغايرة في الفهم، أو تمدداً في التأويل، ويرى في التقليد والتصديق والطاعة ولزوم الجماعة علامة الهداية المنجية من ضلالة الاجتهاد ومضرة الابتعاد.

ولأن مسرحية سعد الله ونوس مسرحية تلين عصرها الذي توميء إليه، على سبيل التضمين والازدواج، بما ينطوي عليه هذا العصر من مخاطر التقليد التي تهدد حرية الاجتهاد، ومن تعصب النقل الذي ينفي تسامح العقل، فإن المسرحية تختار منمنماتها التاريخية من لحظات السقوط الفاجع،

وكما يزودج صوت المؤرخ والتفصيل في بناء الحدث الدرامي الذي يتراوح بين الاثنين، يزودج صوت الأداء، ويتحول الممثل إلى شخص يتقمص الشخصية ويتباعد عنها في الوقت نفسه، ينطق الدور الذي يهصد الماضي للتخيل، ثم يستعد عن الدور ليجسد الحاضر الذي يملق على الفعل الماضي الذي حدث في السنة الثالثة من القرن التاسع الهجري، فيغدو قناعاً لنا، أو قناعاً للمؤلف، أو مجالاً للكشف عن الفكرة وتكييفها بما يشرى الصراع ويحدد مستواه. وما يحدث على مستوى الأداء التشخيصي لأدوار الشخصيات المنمنمة، يحدث على مستوى أداء صوت المؤرخ القديم؛ حيث يعاد الشخص بين وبين دور المؤرخ، ليؤكد أننا لا نستطيع أن نكون محايدين، ونحن ننهض لمشاهد الرعب القادمة، ولا نستطيع أن نسرّد الواقع دون شيء من التعاطف وقليل من الحس الفاجع.

إذا كان هذا الازدواج يولد الحيوية، ويضيف إلى التوتر الدرامي بعداً جديداً، ويجعل من حوار الشخصيات حواراً حول زمانين، وفي زمانين، لازم من واحد، فإنه يمنع المتلقي من الاستسلام الخسر إلى وجهة نظر أو رؤية بعينها في النص، أو التفوق في زمن دون آخر، فيبقى على بقلته ووجهه النقدي لزاء كل وجهات النظر المختلفة والرؤى المتناقضة، والأزمنة المتوازية أو المتعاقبة، يؤكد حضوره بوصفه طرفاً فاعلاً في التماثل والاختصار والحكم، ولكن في شيء من الاستغراق اليقظ، وكثير جداً من الحس الفاجع؛ ذلك لأن الازدواج - كالتعدد - ينقل الوعي ما بين الحاضر والماضي، فيوقف فيه أسئلة المستقبل الذي يبدو مخيفاً في هذا الذي نقشه سعد الله ونوس في وجداننا من «منمنمات تاريخية».

## ٢ - حين يهزم العقل:

لا نخطيء كثيراً لو قلنا إن الصراع في مسرحية (منمنمات تاريخية) هو، في مستوى من مستوياته المتعددة، صراع قضاء مذاهب وعلماء في القرن الثامن للهجرة، وهو صراع يوازى صراعاً مشابهاً تعيشه إلى حد ما، وبعض الاحتراز، في القرن الخامس عشر للهجرة. هذا الصراع هو صراع العقل مع النقل، الاجتهاد مع التقليد، التسامح مع

الذين مع رجل التجارة أو رجل الحكم، فالجميع يستبدلون بالذي هو خير من مصالح الأمة الباقية بالذي هو أدنى من مصالحهم الذاتية الزائلة.

ولكن علاقات التناس تبني على نحو متميز، يبرز دلالة الدور التاريخي الذي قام به خلافة النقل من الحنبلة والمالكية والشافعية على السواء، أعني فقهاء من أمثال برهان الدين التادلي (بالنكاة القروية وفتح المهمل، نسبة إلى تادلة من جبال البربر بالمغرب) قاضي المالكية في دمشق الذي توفي عن إحدى وسبعين سنة، يوم الثلاثاء الثامن عشر من جمادى الأولى من سنة ثلاث وثمانمائة، في الحرب مع تيمورلنك. وكان ثابت اليقين، شجاعاً، جريئاً، فيما يصفه ابن حجر وابن إياس والسخاوي وخبرهم من مؤرخي العصر. وكان شديداً على أهل العقل، لا يتردد في تعزير أو سجن من يراه مهالاً إلى مقاليتهم. ووزاره في العناء للعقل تقي الدين إبراهيم بن محمد بن ملح الحنبلي، قاضي الحنبلة الذي خرج إلى تيمورلنك، وسى في الصلح معه، مشبهاًه بآب تيمية حين صالح غازان، فقام بدعوة أهل دمشق إلى الصلح مع تيمور، ودعا له، وأعلن الحرب على من يقاوم الصلح معه، وأكثر التردد على تيمور إلى أن خذله، فعاد بحسره لم يغم شيقاً، ومات بأرض البقاع، بعد حريق دمشق، في أواخر شعبان من سنة ثلاث وثمانمائة، ويرى عنه ابن العماد، في (شذرات الذهب)، هجومه على المعتزلة ودفاعه عن النقل والتقليد في حضرة تيمورلنك الذي مال إليه (لازيات النقل بعقلية الاستبداد) وتكلم معه في الصلح قبل أن يشر به. وفي موقع حماة النقل والتقليد من المالكية والحنبلة، وقف علماء آخرون من أمثال شمس الدين النابلسي الحنبلي وسلي الدين بن العز.

وفي المقابل من هؤلاء جميعاً، ينهض بعض الشافعية الذين حاولوا إحياء العقل. وبرز علاقات التناس اثنين منهم في دلالة الحضور التاريخي والصلة المرفقية. أولهما جمال الدين عبد الله بن إبراهيم بن خليل البعلبكي النمشقي المعروف بابن الشرايبي الشافعي. وثانيهما إبراهيم بن محمد بن راشد برهان الدين الملكاوي النمشقي الشافعي. وقد قرأ الثاني على الأول في الخامس عشر من المحرم لسنة ثلاث

حيث سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة التي اجتاحت فيها تيمورلنك دمشق الفيحاء، بعد أن ساعده علماء النقل فيها على الدخول إليها، وذلك بعد أن تحالف هؤلاء العلماء مع تجار الزور وحكام الجور، وتأمرؤا جميعاً على العامة الذين حرّموا عليهم أحلام العقل والعقل والحرية.

وتبدأ المسرحية منمنماتها التاريخية في مفتتح شهر محرم، مفتتح كوارث سنة ثلاث وثمانمائة، حين ارتفع سر القوت إلى ما لم يهد من قبل، فأعجز العامة، وأطلقهم عراة جائعين سائلين في الطرقات والجوامع، وذلك في الوقت الذي استقر القاضي نور الدين بن مكى الفيمري قاضي قضاء المالكية عوضاً عن القاضي ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون على مال وعد به السلطان. ولم يستمر القاضي الجديد سوى أسبوعين تقريباً، فسرعان ما عزله السلطان، وأعاد ابن خلدون الذي سرعان ما عزله مرة أخرى. وتأتي الأخبار من دمشق بكثرة المسكر الشامي وسقوط مدينة حلب في يد تيمورلنك الذي فعل من الأفعال الشنيعة ما تشبه له النواصي، ونودى في دمشق بالتحويل إلى المدينة، والاستعداد للعدو، فاحتبط الحال، وعظم ضجيج الناس وكآؤهم. وتواردت الأخبار أن نائب السلطان هم بالفرار من دمشق، فردد العامة رداً قهيقاً، واستمدت الجميع في مصر لمركبة الدفاع عن دمشق.

وتأخذ المنمنة التاريخية تفصيلها التي يستلها صوت المؤرخ القديم، في مسرحية سعد الله ونور، ونستمع إلى نقول متناص من كتاب (بدايع الزهور في وقائع الدهور) للمؤرخ محمد بن أحمد بن إياس الحنفى على وجه الخصوص. ولا تغادر هذه النقول إلا لإكمال منمنة التناس بما هو متاح في تواريخ العصر وتراجم رجاله، من مثل ما كتبه ابن حجر في (إنباء الفسر) والمقرئ في (السلوك) وابن عسرى يردى في (النجوم الزاهرة) والسخاوي في (الضوء اللامع) وابن العماد في (شذرات الذهب). وسا ينطقه المؤرخ القديم نقلاً عن ابن إياس، في منمنة سعد الله ونور، يطلق فاعلية شبكة من السياقات المتناص التي تضعت في حضرة عالم تاريخي، متعدد الأبعاد والإشارات، يستند فيه التعصب إلى الاستبداد، ولا يختلف فيه رجل

التوحيد)، و«لفصل المقاتل فيما بين الحكمة والشرعة من اتصال». وما أشبه التادلي وابن النابلسي وابن مفلح وابن العز الذين يجمعون على تكفير الشراحي ببعض من تراهم بين ظهرانيها، صباح مساء، يكفرون لإخوانهم المسلمين، لا لشيء سوى أنهم يؤمنون - مثل الشراحي - بأهمية العقل حجة الله على خلقه، ويرون فيه أداة الاستتار التي تغضي إلى أكمل مراتب المعرفة، وينظرون إلى حرية الإنسان وعقله بوصفهما شرط التكليف، قاله سبحانه وتعالى يخاطبنا نحن الذين نعقل ونفهم خطابه، ويكلفنا بما يرد في هذا الخطاب لأنه خلقنا أحراراً، نختار ما نستحق عليه الثواب أو العقاب من أفعال. ولكن حجة جمال الدين الشراحي لا تقع قضاه «الذين هم الصورة القديمة من بعض قضائنا المعادين للتنوير» فيأسرون بحرق مسخوطاته في مسحن الجامع، ويقومون عليه الحد بما يكسر كبريائه، ويلقون في السجن، لأن الله وهبه عقلاً فلم يسلطه، وفكره لم يتردد في الاجتهاد به، وبصورة جعلته ينظر أبعد من سواه، فأدرك أن الذي يجهل خبير من الذي يحمل أسفارك، وأن الجهل والطغيان هما اللذان يحجران على العقل وأن التقليد هو أقصر الطرق إلى الكوارث.

وحين يخلو المشهد من المحكوم عليه بتهمة الاجتهاد، لا يبقى سوى سلطة التقليد، يمثلها قضاة يهونون عن الجدل والجدل، ويلغون حق الاختلاف، ويسبرون إلى قتال عدو الأمة بعد أن حجبوا على أحر ما فيها، فينتهي الأمر بهم إلى الخسران إما قتلاً في معركة غير متكافئة، أو حيرة على غنى لم يتحقق. أما التادلي الذي قتل في المعركة فيعلن قبيل موته، في المسرحية، أن العيب فيهم قبل أن يكون في السلطان الذي خذلهم، فلو كانوا غير ما كانوا عليه لكان لهم سلطان جدير بالسلطنة، يعرف كيف يقود الأمة في شلتها. وأما ابن مفلح فيذكر، بعد الكارثة، أنه نزع من الناس سلاحهم، حين جرد أسوار دمشق من دفاعاتها، وجرّد دعاة العقل من حقهم في الاجتهاد، ولم يدمر بيوت الناس وأرزاقهم فحسب بل دمر نفوسهم وقلوبهم، فصارت المدينة كأنها غابة خلت من الدين والأخلاق والقيم لأنها خلت من العقل.

وثمناطة كتاب الرد على الجهمية لثمان الدرامي، فحضر عندهما زين الدين عمر الكفيري، وأفكر عليهما وشنع، وأخذ نسخة من الكتاب، ونهب بها إلى قاضي المالكية التادلي، فأغلظ القول للمكاري، وأمر بتعزير جمال الدين الشراحي وضربه والطواف به، وطلبه بعد جمعة لكونه بلغه عنه كلام أغضب فضربه ثانية، ونادى عليه، وحكم بسجنه.

وقد حلت واقعة القراءة، تاريخياً، بعد حوالي أسبوع من وصول خبر نزول تيمورلنك سواس وقتل جماعة كثيرة من أهلها، واقتراه من حلب التي فتحها بعد ذلك بحوالي شهر، فنهبها وقتل أهلها في الحادي عشر من ربيع الأول سنة ثلاث وثمانمائة. وقد قيل إنه كان يحفر للناس حفائر يدفنهم فيها وهم بالحياة، ويحرق الناس بالنار، ويحصد الضحايا بكل سلاح، حتى صارت الهم طول القامة، والناس تمشي فوقها، وعمل من الأبروس منار عدة مرتفعة، وجعلت الوجوه بارزة يراها من يمر بها، فيما يقول ابن لياس. وبذل أن يلتفت فقهاء النقل إلى الخطر الداهم، ويكفوا عن تكفير بعضهم البعض، وعن وصم مخالفيهم بالخروج على الملة، استمرت عقلية التعصب التي ينسج من وفاتها سعد الله ونور تفاصيل منمنمات التناص في مسرحيته، ومنها التفصيلية الرابعة ضمن المنمنمة الأولى من المسرحية على وجه الخصوص.

ففي هذه التفصيلية، تخديداً، يذبح رجلان معلمان الشيخ جمال الدين الشراحي (كلنا في كتب التاريخ المطبوعة وليس «الشراحي» الموجودة في طبعة المسرحية الصادرة عن دار الهلال - القاهرة) إلى حلقة العلماء، وأحد الممحميين يحمل كيساً من الكتب المخطوطة هي جسم الجريمة التي ارتكبتها الشراحي وأتباعها. ويعلن التادلي (وليس «التادلي» التي وردت في طبعة دار الهلال) تهمة التخليب في الدين، ويشتي عليهما ابن النابلسي الذي يتوه في المسائل ويستعمل الأوقاف، ويؤكد تهمة الكفر والزندقة والإلحاد على فقيه مسلم لا لشيء إلا لأنه يخوض في القدر، ويقرأ كتب المعتزلة «مجوس الأمة» والكفار من المتكلمين والفلاسفة، من أمثال (الرد على الجهمية والمجبرة)، والمفتي في علوم



شاهدنا على محبة العقل وانكساره، وسط ظلامه التقليدي، إلى أن توفي سنة عشرين وثمانمائة.

هذا ما يقوله التاريخ الذي لتلغظ دلالته منمنمات سعد الله ونوس، في مسرحيته التي توقف العيون والعقل عند هذه الدلالة، لكي لا تغفلها الذاكرة، أو يسهو عنها الوعي. ولعل ذلك هو السبب في أن المسرحية كلها تنتهي بتفصيل منمنماتها بتفصيل أخير. يكثف الدلالة المولدة للنص كله، في يهد من أبعاده الحاسمة، فترى الشيخ ابن الشرايحي مرفوعاً على صليب، يوجه الخطاب الأخير إلى عصره - عصرنا قائلاً:

أنا الشيخ جمال الدين بن الشرايحي، أمنت أن العقل خبير من النقل، وأن الله عادل لا يقدر على عباده الفقر أو الغنى، فأذاع أحدهم أمرى، فاستعدتني قضية دمشق الأربعة، وبعد السب والضرب، وإحراق كتبى، رموني في سجن القلعة. وحين حل تموري في ظاهر المدينة، وجاء سلطان مصر والشام لمدايمته، أبكاني القهر وعز علي ألا أكون مع الأمة في مواجهة هذه الحقبة.

ويعرض ابن الشرايحي في خطابه الذي قد لا تتطابق منطوقاته الحرفية مع وقائع التاريخ الفعلية، ولكن الدلالة العامة للخطاب تتطابق مع محصلة السياق التاريخي في النهاية، فيظل المعنى الذي ينطوي عليه حضور ابن الشرايحي نقيضاً لوجود دعاة التقليد من أهل الدين، وطغاة الاستبداد من سلاطين العرب وأعدائهم على السواء، فلا تعجب أن اتفق الجميع على عدا ابن الشرايحي رغم ما بينهم من الحسب وسبق النماء، فهو رمز العقل الذي تجسده المنمنمات التاريخية، وحضور وعيه الخلاق الذي إذا انكسر انكسرت الدفاعة التقدم، وتحول التاريخ إلى واقع مرحل وزمن سقيم.

### ٣ - قناع ابن خلدون:

هل يجوز أن يسلك العالم إزاء الحق التي تصيب قومه وبلاده مسلك الحياد؟ وهل هذا من شروط العلم وتزاعته؟

هكذا تتواشج عناصر المنمنمة التاريخية، موظفة معطيات التناس وعلاقاته، في مسرحية سعد الله ونوس، لتبرز علاقة التناسب الطردى بين هزيمة العقل وهزيمة الأمة، تحريم الاجتهاد وخراب الديار. وتستغل المفارقة التاريخية الفعلية التي وضعت من حارب أقرانه المسلمين، وأصبح إياهم بالزندقة والكفر، موضع الخائن الذي قدم الموت إلى أعداء الأمة، فابن مفلح الخبيلي الذي أمان تمور لك على دخول دمشق، وكتب له جميع عطلها، هو نفسه الذي شدد التكبر على من خالفه في الرأي والاجتهاد، ووصم للمباين له في التأويل بالزندقة والكفر. ولم يكن يختلف في ذلك، كنيافاً، عن نقيضه التادلي الذي اندفع إلى جهاد التنوير، فسقط تحت سنابكهم، لأنه حجب على عقل الأمة وقمعه بالتقليد، فكلهما وجه لليلة نفسها التي كان معلولها هزيمة الأمة من داخلها. والنتيجة ما هي بصفه ابن إياس من أحوال دمشق بعد أن حرقها تمورولك، دمشق التي أصبحت، بعد الهبة والوفرة، أملاً بالية روسوماً خالية، لا ترى بها دابة تدب، ولا حيوان يهب، سوى جثث احترقت، وصور في الثرى قد تعفرت، فإنا لله وإنا إليه راجعون لمظلم هذه المصائب، وشناعة هذه النوائب، فيما ينقله سعد الله ونوس عن ابن إياس الذي يمضي قائلاً، فيما لا ينقله سعد الله ونوس: فكم توفقتنا حوادث الأيام، ونحن في ليل الغفلة نيام، فلا نعتبر على ما جرى للأكم، ولا نرجع عن ذنوبنا والآثام.

ولعل العدالة الشعرية القاسية التي ينطوي عليها التاريخ، عادة، هي التي قرنت سقوط دمشق بوقفة هؤلاء الذين عادوا العقل وحاربوا حرية الاجتهاد، في مسرحية سعد الله ونوس، فمؤرخو العصر يحفلوننا عن أن ابن مفلح أدركه الموت، غمماً، بعد استشهاد التادلي بأشهر معدودة. واختفى أمثال التادلي وابن العز. وسرعان ما توفي لإبراهيم الملكاوي في جمادى الآخرة من سنة أربع وثمانمائة. ولم يبق سوى جمال الدين الشرايحي الذي وصفه مؤرخو القرن التاسع للهجرة بأنه كان شهيداً شجاعاً مهيباً، جدياً كله، لا يعرف الهزل، قدم القاهرة بعد الكائن العظيم، فقطعها مدة طويلة، ثم رجع إلى دمشق، وولى تدريس الحديث بالأشرفية. وظل

مناورات السياسة وصراعات القوى والأعبيد الوظائف الدبلوماسية  
ومناصب التدريس والقضاء. وتنقل في بلاد المغرب الأدنى  
والأوسط والأقصى وبعض بلاد الأندلس ما بين سبتي إحدى  
وخمسين وست وسبعين وسبعمئة للهجرة، وتفرغ للتأليف  
ثمانى سنوات على وجه التقريب ما بين قلعة ابن سلامة  
وما شابهها في تونس، ثم عاد إلى الحياة العملية بواسطة  
مناصب التدريس والقضاء التي قادته إلى القاهرة (سنة أربع  
وثمانين وسبعمئة للهجرة) التي ظل بها تسعة عشر عاماً قبل  
أن يرحل في ركاب السلطان فرج بن برقوق إلى دمشق. ولا  
يمود ابن خلدون مع السلطان إلى القاهرة، بعد أن تخطى  
ذلك السلطان الغلام عن واجبه المقدس، في سبيل الدفاع  
عن كرسي حكمه الذي كان أهم عمله من قضية الأمة  
ومحتتها.

ولم يكن بقاء ابن خلدون، في دمشق، دفاعاً عن  
حرية أو إسلام، في مسرحية سعد الله ونوس، وإنما سعيًا إلى  
معرفة لا تفارق للمنفعة، أو منفعة لا تفارق للمعرفة. يخه على  
ذلك فضول المؤرخ في تعرف النظام العالمي الجديد الذي  
ترأسه تيمورلنك، يدفعه دأوه القديم الذي لم يتخلص منه،  
منذ أن ذاق لذلك المراتب السياسية الكبرى ومبايعتها الخفزة  
على السواء. ويسمى ابن خلدون إلى تيمورلنك، باحثاً عن  
وجه آخر من العصبية التي تنبئ على المصلحة، وتحقق  
بالقوة، كما لو كان، بعد أن أدرك العبرة، في «ديوان المبدأ»  
والخبر من أيام العرب والبربر، قرر أن يصل حبله بحبل من  
بزغ في عصره من «ذوى السلطان الأكبر»، ذلك السلطان  
الذي أصبح يخاطبه بعلم واحد عن نظام عالمي جديد، لا  
مكان فيه إلا لحاكم واحد للدنيا بأسرها، ونوع واحد من  
علماء المعرفة التي لا تفارق المنفعة أو المنفعة التي لا تفارق  
المعرفة. وتحدث الصفيقة، خارج أسوار دمشق المحاصرة، يبيع  
ابن خلدون علمه إلى من يطعم فيه، ويشتري تيمورلنك  
المعرفة عن يستبدل بثقافته الوطنية ثقافة المنفعة، يشتري رضا  
الغازي بهويته القومية، فلا ترحب تجارتهم.

وتتحول هذه الصفيقة التاريخية، في علاقات التماس  
التي تشدها إلى عصرنا وتقرنا من عصرها، إلى مواز رمزي،  
أو قناع للعقل البراجماتي التي نرى تجلياته حولنا، الآن، وفي

ذلك سؤال ألقاه الطميد الفتى شرف الدين على أستاذاه  
الشيخ ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون (٧٣٧ - ٨٠٨ هـ)  
في مسرحية (منمنمات تاريخية). وكان تيمورلنك  
وجوده على أبواب دمشق وحول أسوارها، بعد أن فرغوا من  
نهب حلب وتدميرها. وكان السلطان الغلم، الناصر فرج بن  
برقوق، قد انسحب بقواته عائداً إلى القاهرة، بعد أن نعى إليه  
الخبر أن بعض الأمراء يحاولون الهرب إلى مصر للثورة بها،  
واقتلاعه من كرسي السلطنة الذي لم يكذب ينعم به، فترك  
أهل دمشق وحلمهم في مواجهة الغول، متحيرين قد عميت  
عليهم الأنباء. وكان ابن خلدون قد جاء من القاهرة، في  
ركاب السلطان الذي استدعاه من ضيعته بالفيوم، بعد أن  
كان قد خلفه من القضاء للمرة الثانية، وأقنمه داور السلطان  
ببلين القول وجذيل الألقام أن يسافر في ركاب السلطان،  
فأصبح ابن خلدون وأطاع، وسافر في الركاب، في منتصف  
شهر المولد الكريم من سنة ثلاث وثمانمئة للهجرة، وأقام في  
المدرسة العادلية، وظل هناك بعد انسحاب السلطان، يراقب  
الموقف، ويخاور العلماء أمثال ابن فرح وابن النابلسي من  
دعاة السلام مع سلطان العالم الجديد (تيمورلنك)، ويتحين  
الفرص، ويترى في الموقف بما تلمبه نزعة العملية الخفية  
وراء قناع من الجهاد العلمي، الجهاد الذي كان يدفعه إلى أن  
يرد، في المسرحية، أن على من يريد تسجيل وقائع التاريخ  
السيطرة على انفعالاته وعواطفه، أو أن يلغيتها تماماً، كي لا  
يجرفه الهوى أو يزور الوقائع.

وإذا كان ابن مفلح، صوت النقل الفصالب في  
المسرحية، نادى بالصلح مع تيمورلنك، تقليداً لما فعله ابن  
تيمية من قبله، فإن ابن خلدون صوت العقل الذي يرفض  
التقليد، ويؤكد النظر العقلي، ويقول في مقدمة تاريخه إن  
التقليد عريق في الأدميين وسيل مرعى الجهل الذي هو بين  
الأنام وخميم وبيل، ينتهي إلى النتيجة نفسها، ولكن من  
منظور العقل العملي الذي يحلل أسباب الوقائع والأحوال  
تخليلاً نقيماً، ويسفل عوارض سقوط الدول عقلنة تبرر سقوط  
الأفراد.

وكان ابن خلدون في الحادية والسبعين من عمره  
حين رحل إلى دمشق، أتفق أكثر من نصف قرن في

مسرحة سعد الله ونوس، وهو يحاور تلميذه الفتى الذى يهوى  
القرطاس والدواة والريشة، استعداداً للكتابة، والمغفل على  
أبواب دمشق وأسوارها. ويبدأ ابن خلدون فى الإملاء فنسمع  
نصوص للمؤرخ التى تستمد من القسم الأخير الذى أضافه  
إلى تاريخه الكبير، قبيل وفاته بضعة سنوات، وهو القسم  
الذى ترجم لنفسه فيه بعنوان «التعريف بابن خلدون ورحلته  
غرباً وشرقاً».

وانطلاقاً من البداية التى يختلط فيها الجهاد القومى  
بالمعاد السلطاني، يتحرك ابن خلدون التاريخ والقناع ما بين  
الأمير تيمور لى الذى يروى إليه السلطان فرج الذى انصرف  
عنه، وتدخل الشخصية التى يجسدها فى علاقات تفاعل  
وصراع مع غيرها من الشخصيات، فنصل إلى ما يبدو من  
النزوة، حين يرفض ابن خلدون أن يهدئ الخائفين من أهل  
دمشق، أو يحملهم على الجهاد، أو يقودهم إليه، فهو لم  
يأت مقاتلاً بل مؤرخاً، ولا يحمل قلماً لتغيير العالم بل  
لوصف العالم وتبويره، ولا يؤمن بقدرة الفرد أو الطليعة على  
تغيير التاريخ بل بحتمية القوانين الجارية لقدرات البشر،  
ويحتقر الذين يضحون بحياتهم من أجل الأوطان، ولا يرى  
فيهم سوى موسوسين يأخذون أنفسهم بإقامة الحق ومواجهة  
الغزاة، دون أن يفرقوا ما يحتاجون إليه من المعصية، فينتهى  
بهم الأمر إلى الهلاك وسوء العاقبة. وحين يسأله تلميذه  
الفتى ولكن هل يجوز أن يسلك رجل العلم مسلك الحميد  
إزاء الحقن التى تصيب قومه وبلاده؟ يؤجل ابن خلدون  
الإجابة إلى المشى، حيث الربع الأول من الليل الذى يتجهز  
فيه لملاقاة تيمورلنك، بعيداً عن الرقباء، متخلياً من سور  
المدينة، حاملاً إلى تيمور هدية الدالة التى كانت:

مصحفاً رائعاً حسناً من جزء محذو، ومسجدة  
أنيقة، ونسخة من قصيدة البردة المشهورة  
للأبرصوري فى مدح النبى (صلى الله عليه وسلم) وأربع علب  
من حلالة مصر الفاتحة.

وإذا كانت الهلية الرمزية التى وصفها ابن خلدون  
المؤرخ فى التعريف تقدم الجانب المادى من الإجابة عن  
سؤال الفتى شرف الدين، فإن الجانب الفكرى يعقلنه ابن

كل يوم من أيام هذا الزمان، حيث تنكمس الأحلام القومية  
الكبرى للثقافة الوطنية، تنهجة الكوارث القومية المتلاحقة،  
فتتكرر محاولة العقول العربية التى تنجذب إلى رليات نظام  
عالمى واحد، هو مجلى عصرى من نظام تيمورلنك الذى  
وصفه ابن خلدون بأنه «سلطان العالم وملك الدنيا». وعلى  
قدر الصفة تأتى العقلة التى تقوم بتحسين السقوط، ومن  
منطق البيع يأتى التبرير الذى يستبدل حلمًا بحلم، ويصوغ  
رؤية الغروب التى تلخصها كلمات الأستاذ الشيخ (ابن  
خلدون) الذى يلقيها على تلميذه الفتى، فى مسرحية سعد  
الله ونوس قائلًا:

ألا تعلم يا شرف الدين أن صبغة الدين حالت،  
وأن عصبية العرب زالت، وأن الجهاد لم يعد  
ممكنًا.

وتلك كلمات تصدر عن قناع مؤرخ له نظائره بين  
مفتلى عصرنا، وتصل الحاضر بالماضى وصلاً يبر طرفيه،  
ويضمنا فى قلب علاقات التماس التى ترد عجز الأمانة على  
صدرها، والعكس صحيح بالقدرة نفسه، خصوصاً حين يمشى  
ابن خلدون (التاريخ والقناع) قائلًا إنه ليس محاملاً كما  
يظن، بل واقعى يعرف قوانين الأحداث ومسجراها، وأنه جاء  
إلى الدنيا فى زمن السقوط، حين انقلبت أحوال المغرب  
الذى شاهده وتبدلت بالجملة، ونزل بالمغرب شرقاً وغرباً، فى  
منتصف المائة الثامنة، الطاعون الجارف الذى جاء على حين  
هرم الدول، فقلص من ظلالها وأوهن من سلطاتها، وانتفض  
عمران الأرض بالتفاسد البشرى، فخرت الأمصار والمصانع،  
ودرت السبل والمعاليم، وضعفت الدول والقبائل. وكأنما  
نادى لسان الكون بالضمحل والانقباض، وتبدل الخلق من  
أصله، وشغل العالم بأسره، فهو خلق جديد وعالم محدد،  
ليست فيه إلا آثار الاضمحلال وعوارضه.

هنا الخلق الجديد، أو العالم المحدث، يبدأ من مبدأ  
الذات الذى يبر وجوده بمبدأ الواقع، ويحاكيه، على نحو لا  
يبقى للبشر سوى الجريان مع الدورة الحتمية التى لا تترك  
لهم، حين تشرق الدولة على الهرم، سوى الاستعداد للتفسخ  
والانحلال. هكذا نرى ابن خلدون، للمرة الأولى، فى

وفي التاريخ، يسأل تيمور لك ابن خلدون عن أحوال موطنه، ويأمره أن يكتب له عن كل بلاد المغرب أقاصيها وأدانيها، جبالها وأنهارها، قرابها وأمسارها ومسالكها، حتى كأنه يشاهدها، فيسمع ابن خلدون ويطيع، سعيك بالأمر الذي ينفذه بأسرع ما يستطيع. وحين يتهمه تلميذه، في المسرحية، بأنه يقدم للغزى المخطط الذي يحتاجه لغزو بلاده، ويبيع أهله وبهله لقاء منصب أو وجاعة، ويسهم في تخريب الأوطان، يصرخ فيه ابن خلدون الذي لا يعرف ما نطق عليه اسم الالتزام الوطني أو القومي، فقد أدرك أن هذه البلاد التي ينوح عليها تلميذه مهترعة، ومفروزة بلا غرور، وأنه لا يخجل من السور في ركاب تيمور لك أو نظامه العالي الجليل، لأنه يريد أن يعرف، وأن يسجل، وأن يستكمل خبرته، وأن يزيد علمه إقناعاً واكتمالاً. لقد سار في ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا حداة لتيمور، فيما يقول القناع في المسرحية، وأن الأوان لأن يفيد من علمه البارد الذي يبحث له عن الثمن المناسب في أي مكان.

ويفرح ابن خلدون بمصحة الطاغية الجديد ويلج عليها، يحلفه عن غريته، بعيداً عن المغرب الذي هو أصله، وعن مصر التي هي محل عمله وتجارته. ويطالب منه أن يؤنس غريته بأن يعرف له ما يريد، فيأمره تيمور بالانتقال من دمشق إلى مصر. فيقيم عنده خمسة وثلاثين يوماً يياكره ويرأوجه. وشهد حريق دمشق وخرابها الذي لم يشر إليه تفصيلاً في التعريف برحلته (أثره كان خجلاً ١٢٤). وينتهي الأمر به إلى شئ قريب من الذي انتهى إليه حظ صديقه قاضي قضاء الحنابلة، فلا ينال من تيمور شيئاً - حسب ما يرويه لنا في التعريف - بل يدفعه هو إلى تيمور بفلة القاهرة التي طلبها منه تيمور فأخذها إليه، مكافأة على اصطناعه لها، وإحلاله في مجلسه محل خاصته. ويعود إلى مصر التي يرده تيمور إليها، دون بفلة، فيوصلها في الشهر نفسه الذي توفي فيه صديقه قاضي قضاء الحنابلة ابن مفلح.

وفي القاهرة، يعود ابن خلدون إلى مسيرته الأولى. يتاجر فيما تغلّه خبيثة في الغيوم، ويقوم بتدريس نظرياته عن العصبية والعمران، ويتولى قضاء الملكية ويعزل عنه أربع مرات في سنواته الخمس التي عاشها ما بين لقاء تيمور ووفاته.

خلدون (القناع) حين يقول إن رجل العلم لا بد أن يقبل النهاية حين يراها، ويترك الغضب والتحسر والمكابرة للذاهلين والحمقى من غمار العامة، فهمة رجل العلم ليست إنارة الضوء للناس أو قيادتهم إلى ما يخرج بهم من الاحتلار بل تحليل الواقع كما هو، ذلك لأن للعمران قوانين ثابتة معقدة كذلك التي تحكم الفصول في تماقبيها والدليل والتأهر في اختلافهما، وتلك القوانين حتمية لا يمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد. وإذا كان الواقع يسير إلى الانهيار فليس أمام البشر سوى انتظار ظهور مهدي جديد، أو رصد نذر عصبية جديدة تغزوهم.

ويتوجه ابن خلدون إلى تيمور لك مثل هذه المصيبة الجديدة، الغاية، أملاً أن يجد عنده ما لم يجده طوال حياته لدى من عاشرهم وخدمهم من أمراء وسلاطين ناقصين، لم تتوفر لهم من شروط الإمارة أو الملك إلا أقلها. ويخاطب تلميذه شرف الدين بالتقير الذي يخاطبنا قتلاً إن المرء يكون مسحوظاً حين ينجو بنفسه وعلمه في زمن السقوط والقوضى، والماعزل من لا يضع منفعة العلم أو علم المنفعة، فقد تكون قيسة الضوء الوحيدة، في الغروب الشامل، هي وصف هذا الغروب والشهادة عليه.

هكذا يقع ابن خلدون، التاريخ والقناع، في حبال علمه النعسي ويستسلم إلى غزاة قومه، قبل أن تفتح دمشق أبوابها لهم، وبعد أن أسهم هو وأمثاله في هزيمتها من الداخل. وتدخل مرة أخرى إلى علاقات التناس، حيث ينطق القناع، في المسرحية، نصوص التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً. وتسمع صوت ابن خلدون القديم الجديد، وزره وهو ينحني في حضرة تيمور لك، ويقبل يده التي ملأها إليه، ويجلس حيث أشار إليه بالوطوس، قتلاً له:

أيك الله! لي اليوم ثلاثون أو أربعون سنة أمتنى لقاءك... لأنك سلطان العالم وملك الدنيا. وما أعتقد أنه ظهر في الخليقة منذ آدم لهذا المهد ملك مثلك... ولأنى كنت أسمع من المنجمين والأولين بالمغرب عن ظهور نادر عظيم في الجانب الشمالي الشرقي يتغلب على الممالك، ويغلب الدول، ويستولي على أكثر المعمور.

بمشاهد سقك الدعاء وأكوام الجثث وأهرام الجماجم، فضلاً عن انتهاك الأعراض وقطيع الأجساد وتكتيم الأنفاس وشي المملوكين الذين يظلمون إلى أولادهم وبناتهم يوطأون، ويلاط بهم من غير ستر، في وضع النهار. وإذا يلعب التناص دوره، في الإشارة إلى الانحلال الشامل والعنف الهمجى، في القرون التي يؤولها سعد الله ونوبس مادة للمنمنمات التاريخية، منذ (مغامرة رأس للملوك جابر) ١٩٦٩، فإن فاعلية التناص تصل الماضي بالحاضر وتؤمى إلى موازين العنف العمارى الذى نراه حولنا، فى كل يوم من أيام هذا الزمان الذى تصرخ فيه قاتلين، ما أشد وحشة هذا العالم.

وحتمية النهاية فى هذا العالم، كالفروب الشامل والسقوط الكلى، دوال متعددة للثلولات على عالم فاروق حلمه القومى الكهوس الذى انتهى الأمر به مصلوباً مع الشراعى، فى خاتمة المسرحية، فى عمة القهر المالح. ولا غربة أن ينتهى كل شيء، فى النص، بصرخات المجلوب المروع الشاهد العلامة، والضيعة النلور، يركض بين الأفاض والمولى، مرعوباً ظامعاً، ويردى يتخلى قربه بزادة وشدة لم تعهد منذ سنوات، دون أن يتأل قطرة ماء أو قسبة أمل. لكن صراخه المظيف يصك مسامع المشاهد - القارئ وبز وعده، فلا يترك إلا بعد أن يدفعه إلى أن يفكر، بدوره، أو يبحث عن قسبة ضوء تكون بداية للنور، أو قطرة ماء تكون بشاره على تجدد دورة الحياة.

والواقع أن رمزية شعبان المجلوب هى الوجه الآخر من رمزية الماء اللتس بين ضفتى بردى، رمزية تنطوى على دلائل متناقضين، يتعارض فيها الجذب والخصب، النهاية المحتومة والبداية المضمومة. لكن تعارضهما يصل بينهما فى المجال الدلالى الذى يقرن بين رشفة الطليب وقطرة الماء فى معنى الرى، والعودة إلى صبر الأم أو رحم الأرض أو حضن الوطن المستعياح. أما شعبان المجلوب فتشاهده دائماً، فى التفاصيل الدالة للمسرحية، يحمل النهاية فى ملاحج وجهه، ونبرات صوته، وأسماله الغريبة الممزقة، ونظرة عينه التى تبصر ما لا يراه غيره، فالنهاية التى يرهص بها هى البداية التى ينفذ إليها سواه. وحضوره الذى يجمع التناقض بجوار بين لسة الرحمة وشعيرة الإدانة ولهفة البحث وصوت المزاء وشمول

ويشهد فى السنة الأولى من عودته رسول تيمور إلى سلطان مصر الذى أجابه إلى الصلح الذى طلبه منه. ويحمل إليه الرسول لمن البغلة التى أخذها منه تيمور، فلا يقبل ابن خلدون أخذ لمن البغلة إلا بعد استغذان السلطان. ويصله الثمن بعد أن يأذن السلطان، ويكتب فى «الصف» أن الثمن - الذى وصله بعد مدة - كان ناقصاً، غير أنه يحمد الله تعالى على السلامة والخلاص من وروطات الدنيا. ولكن هل خلص حقاً من وروطات الدنيا؟

#### ٤ - وروطات الدنيا

من الذى خلص من «وروطات الدنيا»، فى مسرحية (منمنمات تاريخية)؟ لا أحد. وقع الجميع فى شرك متبانية، ويران قوى غاضبة، وانقلت القمع من عقال بأسماء مختلفة وشعارات متعددة. وبقيت المحصلة النهائية واحدة، قربة انخراب الذى أطيح على الجميع والذى ترك دمشق فركاً بعد عين. وتطحن رؤيا النهاية النامية على المسرحية كلها، مضيعة، بشعة، ملحة، كأنها تريد أن تلمى وصى للمشاهد القارئ، وتستغفره ليفارق سبانه التقليدى، ويطلع عنه ونعم العادة والتطبيع، ويتورط فى وروطات الدنيا القديمة الجدينة التى تخفرها للمنمنمات التاريخية فى ذاكرة الوعى أو وصى الذاكرة. ومن لم يطلع هذا المشاهد - القارئ على نفسه أسئلة شبيهة بالأسئلة التى كانت تصرخ داخل شرف الدين: أيمكن أن تنهاوى الأمة إلى هذا الدرك من التهلل والخللان؟ ولماذا؟ وإلى متى؟ هل زمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مقايح أبوابنا؟ هل كان التناز هناك أم ههنا؟ وهل تلك قبيلة دالت أم أم قالت لتيمور المعاصر: حيث لك؟

ولأن المنمنة تصوغ رؤيا فاجعة، فى تفاصيل قاتمة، دامية، فإن الدمار يشم كل شيء، ولا ينجو منه إنسان أو جماد أو حيوان، كأنما نادى لسان الكون بنهاية تسط ظله كالجائمة الكونية التى لا تبقى ولا تتر، دون أن يستطیع أن يدفعها أحد أو يغير مسارها عزم. وليس بمائل برودة الطبيعة القاسية التى تجف الشخصيات والأحداث سوى نلرها المشرومة وعلاماتها المنحوسة، كأنها الوجه الآخر من الدمار الجمعى والعنف العمارى الذى يفتقر تفاصيل المسرحية فيخترقها

الموت. وهو لا يجد ملاذه إلا في صلب ريحانة الوجه الأثري من حضوره الذي يدرك أن الكل تثار، وقومنا تثار وانتثار، كلهم تثار، كلهم جلاولن والضحية هم الفقراء.

أما بردي الذي يتحول حضوره إلى جماع متعدد من المدلولات، امرأة سحرية ترهب بالأحداث وتنعكس عليها الأحداث، في المنمنمات التاريخية، فرى ماء أول مائراه في غاية من الضحالة، كثرت الضفادع فيه كثرة فاحشة، حين هم نالبي الغيبة في دمشق بالفرار، عندما بلغه خبر اقتراب تيمور من دمشق بعد سقوط حلب. وتجبد ماء النهر كما تتبدل صور المرأة بتبدل ما يواجهها، من ضعف أو قوة، انحصار أو انفتاح، فتجرف المياه الأغصان والجلود للثكسة، أو تنمر ما حول الضفتين، أو يفيض الماء في موازاة ما حوله من المشاعر الجماعية أو الوقائع المتعارضة المتنازعة.

هذا البعد الرمزي الذي يصل بين التوظيف الدلالي لشخصية شعبان وماء بردي هو بعض البنية الرمزية الكبرى للمنمنمات التاريخية، خصوصاً في طابعها الذي ينشأ بها من بنية الأمثلة، ومن ثم يؤكد الخاصية البلاغية، بوصفها مجازاً مزدوج البعد، متبادل الدلالة، متعدد الإشارة. وذلك بواسطة عملية من المناظرة الدائمة التي تجمل من الماضي حاضراً والحاضر ماضياً، ومن العام خاصاً ومن الخاص عاماً، ومن اللازم ملزوماً والملزوم لازماً. وإذا كان هذا التعدد هو بعض أسباب الحرص على النمنمة التاريخية الدقيقة، والجهود المعنوية التي تتراس به تفاصيل التناس فيما يشبه تراكيب الأرابيسك، فإن هذا الحرص نفسه هو الجبر التقني لوظيفة دال النمنمة، من حيث هو دال أريد به لازم معناه ومعناه على السواء. إنها نمنمة تهدف إلى أن تدفعنا إلى قراءة نصوص الماضي بعين الحاضر، ولكن دون التخلي عن تاريخية الماضي، وقراءة نصوص الحاضر بعيني الماضي، مع الإبقاء على تاريخية العصر في الوقت نفسه.

وليس مصادفة، والأمر كذلك، أن يلجأ فنان النمنمة التاريخية، سعد الله ونوس، إلى أحداث معروفة سلفاً، وأن يعتمد العودة إلى حكايات يعرفها المشاهد - القارئ مقدماً، إما لأنها جزء من بنية الوعي الثقافي لهذا المشاهد - القارئ،

أو لأنها بعض مخزونه الشعوري أو اللاشعوري. واختيار الدال من المعروف سلفاً له أهميته التي لا تقل عن أهمية التذكير بتظيره الدال في ما كاد يشجب، أو شجب بالفعل، في الذاكرة الفردية أو الجمعية من التاريخ القومي للأمة، خصوصاً في المنطقة التي تحمل إمكان التشابه أو الاختلاف بين أطراف الحاضر والماضي في معنى من المعاني، لكن يوازي ذلك في الأهمية صياغة ما يتم اختياره من الماضي، أو الكشف عنه، وتركيب عناصره بما يصوغ المعنى المقصود، في نمنمة لها دلالاتها التاريخية المكشوفة، ووظيفتها التحفيزية المعقدة. وأصوّر أن الفصل بين هذه الجوانب إنما هو من قبيل التبسيط فحسب؛ ذلك لأن فعل الاختيار لا يمكن فصله عن فعل الكشف أو الصياغة، فكل واحد من هذه الأعمال طرف في عملية بنائية واحدة، متفاعلة العناصر متضاربة العلاقات. وهي عملية تقلل من سطوة عنصر الحكاية، في النهاية، بالقياس إلى عنصر التقنية الذي يحول مادة الحكاية المعروفة سلفاً إلى عنصر وظيفي في تجربة دراسية حوارية. والهدف ليس التعريف بما هو غير معروف، بل تحويل المعروف من تاريخ الأمة إلى دراما جدلية، تصارع فيها الآراء - كلها أو جزئياً - وتختلف فيها الأفكار، ويدخل المتفرج - المشاهد طرفاً واعياً، فاعلاً في صراع الفهم والتفسير، والحكم والتقييم. ومن ثم يؤدي المسرح دوره بوصفه ساحة للحرية، وفضاء للحياة المدنية الفعلية، حيث الإمكان الحقيقي لتأمل الشرط الإنساني وممارسة الحوار.

هذا الهدف له أصوله النظرية فيما يؤكد سعد الله ونوس، كثورك، من أن إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديفة التي تتبع للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي. ومعنى ذلك أن المتفرج الذي يسعى إليه سعد الله ونوس لمشاهد (منمنمات تاريخية) هو المتفرج الذي يقبل على المسرحية، لا ليسمع أو يشاهد حكايات جديفة، وإنما ليتأمل شرطه الاجتماعي والوجودي في ضوء المنمنمات التي يقدمها الكاتب المسرحي للحكايات المعروفة سلفاً بشكل أو بآخر، الحكايات التي هي عنصر تأسيس في وعي هذا المتفرج

أدوارهم الشخصية بواسطة التماس الذي يستحضر شخصيات النصف الثاني من القرن الثامن ومفتتح القرن التاسع للهجرة، ويصوغ من التفاصيل التاريخية المرتبطة بهذه الشخصيات وعلاقاتها بمنمنمات لأقنعة، تتحرك في لعبة شخصية جديدة، عن دور المثقفين في لحظة السقوط أو الشروب الشامل. وتتحرك هذه اللعبة الشخصية الجديدة ما بين قطب السلب الذي يمثله التاجر المستغل (دلامة) والسلطان المستبد (فرج بن برقوق، تيمور لنگ) ويدعمه منطق النقل والتقليد، وقطب الإيجاب الذي ينطوي على أحلام اليقظة (أمثال مروان وعديهة، سعاد وشرف الدين) المطلعين إلى حياة حرة عادلة، حافلة بإبداع العقل الإنساني وسراجه الخلاق. ويهدف السؤال الجنري الذي تدور حوله اللعبة إلى اكتشاف القطب الذي يجذب إليه المشغوقون (المثقفون) فيؤثر على مجرى الأحداث وصنع مصير دمشق الذي هو مصرينا.

ويستلزم هذا السؤال الاهتمام بالثقافة التي تصوغه، والتركيز على منمنمة المنمنمات التي تعطي لكل بعد من أبعاد قدر متساوي من الحضور. والمنمنمة، في ذاتها، تؤكد تشظي الوجود الذي يولد السؤال، كما تؤكد طبيعته التي لا تنطوي على مركز تزد إلى كل العناصر.

إن التجزؤ والتناظر والتكرار وغيوب العنصر المركزي الأوحده، في المنمنمة، هو الوجه الآخر لتعدد الإجابة عن السؤال، وتعدد تجليات السؤال في الوقت نفسه. ولا شئ يقتضي إلى المطلقات في الحضور التشظي للمنمنمة، أو الحضور المتكافئ الأبعاد من الإجابات. والنسبة هي الوجه الآخر من هذا الحضور. وتعمية تقنية المنمنمة هي البعد الملازم لهذه النسبة التي لا يزعم فيها طرف امتلاك الحقيقة كلها أو احتكارها لنفسه.

ومعنى ذلك تعدد الشخصيات، أو الإكثار منها بالقدر الذي يستوعب كل الأطراف ويمثلها، ويحقق التوزيع العادل للمواقف المتعارضة المتناقضة المطروحة على المتفرج - القارئ للاختيار بينها. وفي الوقت نفسه الكشف عن التقنية بما يبين عن طبيعة الهدف منها، لا من حيث هي لعبة

ووجدانه، لكن بهت دلالتها لكثرة الألفة والعادة، وأصبحت تحتاج إلى من يزيح عنها حجاب الألفة والعادة، لتغدو من جديد موضوعاً لتأمل الشرط الإنساني وممارسة الحوار، إما حول وجودها نفسه، أو أي وجود مغاير تربط به، على سبيل التضمن والازدواج.

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن التماس هو سدى مسرح سعد الله ونوس ولحمته، حين تقارنه بغيره من كتاب جيله أو حتى الجيل السابق عليه. وسواء تخلفنا عن (الفيل يا ملك الزمان) أو (مغامرة رأس الملوك جابر) ١٩٦٩ أو (الملك هو الملك) ١٩٧٧ أو (منمنمات تاريخية) ١٩٩٤ في مستوى، أو عن (سهرة مع أبي خليل القباني) ١٩٧٣ وأمثالها في مستوى ثان، أو عن (رحلة حنظلة) ١٩٧٨ والاعتصام، ١٩٩٠ في مستوى ثالث، فإننا نتحدث عن أبنية متواصلة، متنوعة، متحاذية في علاقات التماس الذي يغدو قانوناً يتكامل معتمد الوظائف في كل هذه الأعمال. وأحسب أن لهذا التعدد مبرره حين يغلب الاتكاء على التراث العربي، بأنواعه المختلفة، وذلك لما يمثله هذا التراث من أطر مرجعية تظل فاعلة في الحاضر الذي لا بد من نقضه، أو نقده. إن ما ينطوي عليه هذا التراث من مخزون نفسي فعال، في الحاضر، وأبنية القيم التي لا تزال تتحكم في شعورنا ولا شعورنا الثقافي، يجعل منه أقرب إلى المرأة التي لا بد أن يجتليها الحاضر ليكتشف فيها قبحه، أو يعرف حضورها هي دون رتوش جميلية.

وتعكس أغلب المربا، في مسرح سعد الله ونوس، إشكال «السلطة» وعلاقتها القمعية التي تحاول منمنمة التماس أن تكشف عن أسرارها الوظيفية أو وظيفتها البنوية التي تجعل «الملك هو الملك» في كل الأحوال. ولكن الأمر يختلف في (منمنمات تاريخية) بالقياس إلى غيرها من المسرحيات السابقة عليها، فهذه أول مرة يركز مسرح سعد الله ونوس هذا التركيز على «دور» المثقفين بوصفهم الطليعة التي تسهم في تقدم المجتمع أو تخلفه، في صياغة علاقته المتكافئة مع الآخر أو علاقة التبعية، في تمييز العالم أو تبريره. صحيح أن علاقات «السلطة» وبنيتها تظل ماثلة في المنمنمات، لكن بؤرة التركيز لا تفارق المثقفين الذين تصاغ

مفلح وابن النابلسي من ناحية ثانية، كما تقابل بين التادلي وابن مفلح، وبين ابن خلدون والشرابي، وبين الشرابي والملكاوي، وأزهار وشهاب الدين... إلخ. وهي علاقة ملازمة للأمثولات التعليمية عادة. وتبرز التقابل بين العقل والنقل، والتعارض بين تفهيم العالم وبرهانه، ورجل السيف ورجل الفكر، ومبدأ الحلم ومبدأ الواقع، والجيل الأقل والجيل الطالع.

وتوازي هذه العلاقة المماثلة التي تكشف عن أوجه الشبه بين الثنائيات التي تصل الأزواج (عديجة ومرسان، سعاد وشرف الدين، ياسمين وإبراهيم... إلخ) وتوقع عليها نتيجة مماثلة. أما علاقة التوازي فهي التي تجعل من تيمور الوجه الآخر لفرج بن برقوق، ومن دلالة الوجه الآخر لابن خلدون، فهي العلاقة التي تضع الطغاة من الصغار والكبار في التسلسل نفسه، وتستبدل بـرجل العلم رجلاً المال، في الحس العملي الذي لا يعرف سوى الشطارة.

وعندما يقول دلالة التاجر إن التجارة صورة الدنيا، وأصل النشاط والعمران، فإنه يصوغ تيسيراً للسقوط لا يختلف عن تيمور ابن خلدون. ولا يختلف تيمور كليهما، في التحليل الأخير، عن اعتراف التادلي الذي كشف عن جوهر إشكالية المتقنين، في تقديره، بقوله:

قد أغرتنا نحن العلماء زينة هذه الدنيا، فتحافتنا عليها، ورحنا نتوسل الأسباب لكي نصل إلى المناصب. ولم نتجرب عن الحطة وهدر الكرامة، ولم نترفع عن الرشوة وشراء العلاءة... وبدلاً من أن نكون طليحة الأمة، وكلمة الحق التي تقوم الأحوال، وتزوع السلطين، نزلنا من أهل الدولة منزلة سوء.

وذلك قول يخاطب به التادلي أقرانه من مثقفي أوائل القرن التاسع للهجرة، وحاو به، في الوقت نفسه، أشباهه ونقائضه ومشاهديه وشهوده ونقضاته من أهل العقد الثاني من القرن الخامس عشر للهجرة.

جمالية خالصة بل لعبة تشخيصية حولية، التفرج المشاهد طرف فيها. وله حضوره للتعهد الأبعاد. شأنه في ذلك شأن اللعبة الحوارية التي يدخلها، والتي تكشف عن قواعدها أثناء أدائها، وتضع حاملها إلى جانب محمولها.

وحين تعتمد اللعبة التشخيصية على التناص، وتستج بواسطته نمطية الأمثلة التي تنبئ بها، فإنها توازي بين الأداء السردي والتشخيص التمثيلي. وتوازي بين لغة الماضي ولغة الحاضر، لغة المؤرخ القديم التي تسترجع نصوص التاريخ وتضفيها في تضمينات دالة ومسكوكات مجالسة وكتابات كاشفة، ولغة الحوار المتعدد الأبعاد والمستويات، في مناقشة بين الشخصيات المتعددة والشخصيات المستلثة من التاريخ، بين ظاهر الشخصية وباطنها، بين المعلن من خطابها والمسكوت عنه، بين ما تقوله الشخصية وما يعلق أو يعقب به الشخص لها. وتعتمد الأدوار التي تتحول بها الشخصيات إلى أمثولات فرعية، فتكتسب قدرًا من التجريد، ولا نرى منها إلا الملامح الإجمالية وليس التفاصيل النفسية الواقعية أو التي توهم بالواقعية، فهي ألقمة لا تتقمص الدور بل تشخصه فحسب. ولكن يزدوج الأداء، وتتعدد مستوياته، ما بين الشخصيات الفرعية والشخصيات الأساسية، فالأخيرة بوجه خاص هي الدال والمطلول، فاعل التأمّل ومفعوله، موضوع اللعبة ومن يؤديها. ومن ثم تنفرد بتأدية الأداء الذي يدخل الشخص في الدور ويخرجه منه، أو ينطقه بلسان القناع ويعلق على ما نطقه، في مناقشة متعددة الأبعاد، لا تراها إلا في تشخيص أدوار «المتقنين» دون غيرهم.

ويعتمد هذا التشخيص، بحكم تجريده، على علاقات بسيطة البعد، حذية، فهي ثنائيات ثلاثية الأبعاد، تقوم على علاقات التضاد والمماثلة والموازاة. وهي علاقات تؤكد التفتي بما تقتضيه من تعدد، وتؤكد النسبية بما تقتضيه من تجريد، وتفرض على المشاهد - القارئ - دور الاختيار بين المواقف والاتجاهات. وأكثر هذه العلاقات إلحاحاً هي علاقة التضاد التي تقابل بين الشرابي من ناحية والتادلي وابن



# السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس

## عبلة الرويني\*

شرطه الإنساني في سياق جماعي يوظف انتماءه إلى الجماعة، ويعلمه الحوار وتعدد مستوياته.. فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحي، وهناك حوار مضمحل بين العرض والفرج، وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم، وفي مستوى أبعد هناك حوار بين الاحتفال المسرحي (عرضاً وجمهوراً) وبين المدينة التي يتم فيها الاحتفال.. وفي كل مستوى من مستويات الحوار هذه نتحقق من كآبة وحيلتنا، ونزداد إحساساً ووعياً بجماعيتنا، ولهذا فالمسرح ليس تجلياً من تجليات المجتمع المدني، بل هو شرط قيام هذا المجتمع وضرورة من ضروريات نموه وازدهاره.<sup>(١)</sup>

ومع انساق المشروع المسرحي لسعد الله ونوس انشغل الكثير من النقاد بتحديد خطوطه وتقسيمها إلى ثلاث مراحل:

الديمقراطية ليست لفظة للاستهلاك، لكنها كانت دائماً في مسرح سعد الله ونوس نوعاً من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، وشرطاً أساسياً لتجاوز الخطابة والتحيز والتلقين؛ فهو يكتب كي يتمتع الصواب ويفتش عنه، ليس ثمة يقين ثابت أو صواب جاهز ومحدد، يقدمه لنفسه أو للقارئ، لكن الكتابة عنده محاولة للكشف عن آليات يمكن أن تهوي الأذهان لاكتشاف هذا الصواب ووضع نوافذ الحوار.

هكذا أسس سعد الله ونوس مشروعه المسرحي على إمكان «الحوار» وجدل العلاقة بين العرض والجمهور، حيث المسرح؛

هو الأداة الأقدر، والمكان النموذجي الذي يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجودي، وهو المكان الذي يكسر فيه المتفرج محاربه كي يتأمل

\* ناقلة مسرحية، مصر.

سؤال: أية سياسة، وأية صيغة فنية يمكن أن تحقق فعالية أكبر؟  
كان المقصود هو طرح المشكلات السياسية من خلال  
قوانينها العميقة وعلاقاتها الترابية والتشابكية داخل بنية  
المجتمع الاقتصادية والسياسية، واكتشاف أفق تقصى لهذه  
للمشاكل، أى أن التسييس فى مسرح سعد الله ونوس كان  
الخيار التقصى للمسرح السياسى، وهو فى جوهره وتميزه -  
كما حددته فى البيانات المسرحية:

حوار بين مساحتين (العرض المسرحى)  
والجمهور، واختيار دائم للوسائل الفنية التى  
تحقق أعلى إمكانية لتقديم هذا الحوار.<sup>(٢)</sup>

فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، لم يهتم ونوس  
كثيراً بالصيغة الفنية إلا بمقدار قدرتها على إنتاج المشاركة  
والحوار، ولم يهتم كثيراً أن العرض المسرحى يمكن أن  
يتوقف فى لحظة من اللحظات، ويتشعب إلى حوارات حية  
بين المتفرجين والممثلين أو بين المتفرجين بعضهم وبعض.  
بل إن صيغة الحفل، بشكلها السياسى التصرى الذى أدى  
إلى الدفع بمولته للعشول أمام المخابرات العامة، وشكلها  
الفنى بفاعلية المباشرة، قد دفعت سعد الله إلى المراجعة حين  
اكتشف أن العرض المسرحى لم ينته بخروج الجمهور فى  
مظاهرة عامة<sup>(٣)</sup>، وأن المسرح كما قال برخت: «لا يستطيع  
أن يقوم بثورة أو أن يبدل بنين المجتمع».<sup>(٤)</sup>

أدرك سعد الله ونوس أن فعالية المسرح ليست فى إنجاز  
الثورة وتغيير حركة التاريخ، ولكنها جزء من هذه الجهود  
اليومية، وإمكان متواضع من إمكانات التغيير. وتتمثل فعالية  
المسرح العميقة فى:

أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفياً،  
وأهـ وسيلة جمالية توقف ذهن المتفرج قابليات  
للنوع والتشويق المختلفة، وتتقاطع مع القيم  
الجمالية التى يجمعها الفن والإعلام  
السائتين.<sup>(٥)</sup>

اتشغل سعد الله ونوس بسؤال البحث: فكل نص مسرحى  
هو محاولة تجريب وإعادة نظر على مستوى الكتابة والوسائل  
وعلى مستوى العلاقات اللغوية. لم تكرر مسرحية بنية

- البدايات، وتضم مجموعة من النصوص المسرحية  
القصيرة، منها (حفلة على الرصيف)، (مأساة باق الدبس)،  
(فصل الدم)، (المقهى الزجاجى)، (الجراك)، (الرسول)  
المجهول فى ماتم أنتيجونا) وتتمتع هذه المرحلة بين عامى  
١٩٦٤ و ١٩٦٨.

- مرحلة الالتزام الماركسى الصارم والسؤال الإيديولوجى  
المشغل بتحليل بنية السلطة، وتضم من مسرحياته (مغامرة  
رأس المملوك جابر)، (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)،  
(سهرة مع أبى خليل القباني)، (الفيل يا ملك الزمان)،  
(الملك هو الملك)، وتقع بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٨٩.

- مرحلة أخيرة، تبدأ من مسرحية (اختصاب) - ١٩٩٠،  
حتى (الأيام الخمسة) - ١٩٩٧، وتضم مسرحيات  
(منمنمات تاريخية)، (طقوس الإشارات والتحولات)،  
(ملحمة السراب)، (أحلام شقية)، (يوم من زمان)، حيث  
تطل الخصوصيات الفردية، وينشغل الكاتب بالكونيات  
النفسية والنوازع والأهواء لشخصياته المسرحية.

وفى التقسيم التقصى الصارم والمحدد محاولة تبسيطية  
لقراءة المشروع المسرحى المتنامى والمتنوع فى أسئلته الجمالية  
والفكرية، ليس بين مرحلة وأخرى، بل بين المسرحية  
والمسرحية التى تسبقها، دون أن يتنكر الكاتب لمركزاته  
الفكرية والفنية والإيديولوجية. فليس ثم تحول أو انقلاب ينفى  
ما سبقه أو يناقضه، لكنها صيرورة الوعى التاريخى المركب  
الذى احتفظ بها دائماً سعد الله ونوس بوصفها مقوماً جوهرها  
من مقومات ثقافته الوطنية، وهى أيضاً متغيرات الواقع وموقف  
الكاتب ونضجه، مع إعادة النظر المتواصلة لتحقيق هذا  
النضج، وكلها أسئلة متلاحقة ومراجعات مستمرة سمحت له  
بالفوص الأعظم داخل الواقع، وكتابة مسرحيات لم تكن فى  
رأيه سوى مجرد اقتراحات أو جدول أعمال مصاغ بصورة  
فنية، ولا يخلو من جواب جمالية، لكى تقرأ - بالحوار -.

#### ديمقراطية الأنواع المسرحية:

عندما طرح سعد الله ونوس مفهومه حول (مسرح  
التسييس) فى بياناته المسرحية (١٩٦٨)، متجاوزاً مفهوم  
المسرح السياسى المتيس فى عموميته، كان يجيب عن

سابقتها؛ إنها «ديمقراطية النظر إلى الأنواع المسرحية» بتعبير محمد ذكروب.

فجور «اللعبة» المسرحية في (الملك هو الملك) لا يرتبط بطبيعة الدرس التعليمي أو عملية التوعية التي يقوم بها، ولكن يكمن في طبيعتها الديمقراطية التي تسمح بالمشاركة؛ فالذين يقدمون «اللعبة» يتعلمون ويعلمون في آن، وهم لا يحلزون السلطة فقط وإنما يتناقشون حولها أيضاً.

(اللعبة) فعل مشاركة، يفترض حضور الآخر، ليس بوصفه متفرجاً أو مشاهداً، ولكن بوصفه طرفاً حقيقياً وفعالاً فيها. إنها كسر للعزلة بين المازل والمزول، كسر للتقليد والتلقين وكل جماليات التوقع النمطية؛ إنها التجسيد الفعلي الحر للحوار مع الآخر.

وفي الشكل الاحتفالي المفتوح في (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) دعوة إلى المشاركة وتجريب وسائل متنوعة لتحقيق أقصى فعالية للحوار.

يرغم قصيدة الدفع بالمتفرج وتوريثه في الحوار، حيث يضع سعدالله نوس في سياق العمل المسرحي متفرجين يتحدلون ويتناقشون، ويقدمون نموذجاً لما يستطيعه المتفرج أو لما ينبغي أن يكون عليه، فإن تلك القصيدة والوسائل التي تبدو مصطنعة هما محاولة لكسر طوق الصمت، وسيلة مقترحة لتأسيس فعل المشاركة والتدريب عليه، لفتح نوافذ الحوار حتى لو تجاوز المتفرجون العرض المسرحي في الحوار الممتد بينهم. وفي استخدام «المقهى» الذي يقدم خلاله «الحكايات» حكاية في (مغامرة رأس المملوك جابر) شكل آخر يسمح بتدخل رواد المقهى وزبائنه في مجريات الأحداث والتعليق عليها؛ فليس للمسرحية بداية دقيقة، والسياق نفسه لا يتخذ شكلاً صارماً أو معمارياً؛ فالمقهى ليس مكان الحدث ولكنه المسرح نفسه (عشبة وصالة)، ومن خلاله يكسر الطوق اليابس للعرض المسرحي، ويتخلص من طقوس العمل الدائري العام لتحقيق إمكان عفوى ولاستزاع هامش للارتجال؛ فمعمار المقهى يكسر كل حصار وعزلة تشكيلية، كما أن وضعه بوصفه مكاناً يعكس وظيفة داخل الحياة الاجتماعية والبيئة الشعبية، يفرض مشاركة حية وحيوية في إنجاح الصورة المسرحية.

لم يقدم سعدالله ونوس شكلاً فنياً محدداً باعتباره الشكل النهائي؛ لم يقدم نصوصاً مسرحية «تامة» أو «مخلقة»، لكنه كتب دائماً للعرض المسرحي نصاً مقترحاً خرج مجتهد وفريق عمل متجاس، وجمهور عليه أن يشارك بنوع من الإيجابية.

في كل مسرحية من مسرحيات ونوس هامش مطروح للبحث والاجتهاد، مساحة فارغة تركت عمداً كي يملأها العرض المسرحي. هكذا طالب سعدالله ونوس كل مخرج مسرحي يتناول أعماله يبحث مواز على المستوى الإبداعي لبحث النص الذي يقدمه بوصفه مؤلفاً، دون أن تعني دعوته معارضة النص أو تشويه مقولته الرئيسية، ولكن يجب أن يتمهد المخرج المقولة ويتمهها في جغرافيا وتاريخ جديدين.

في تجربة (سهره مع أبي خليل القباني) التي قام بإخراجها فواز الساجر مثال واضح لهامش الحرية الممتد بين المؤلف والمخرج. يشير سعدالله في مقدمة نص (القباني)؛

إن محاولتي لتقديم الشريحة التاريخية العربية التي نشأ فيها القباني، ربما أدت إلى تطويل للمسرحية بما قد يمد وقت العرض بأكثر مما يجب، فإذا اقتضت الضرورة يمكن اختصار بعض المشاهد بما لا يترك الصورة العامة عن العصر واتجاهاته.<sup>(٦)</sup>

ويشير أيضاً إلى أن:

هناك إمكانات عديدة لتسليم (لصل الولاء) بالمسرحية والأسلوب الذي اتبعه في خروج أو دخول الممثل ليست إلا اقتراحاً أولياً والتقييد به غير ضروري.<sup>(٧)</sup>

وعندما أخرج فواز الساجر المسرحية مع طلاب أول دفعة تخرجت من المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق:

أجرى تعليقات على النص، وقام بإعادة ترتيب المشاهد، وأبرز التداخل في رواية (هارون الرشيد مع الأمير غام بن أيوب وقوت القلوب) وبين الحكاية الوثائقية التي تتناول تجربة القباني، ونضاله من أجل إقامة مسرح في دمشق.<sup>(٨)</sup>

لم يقفز سعد الله ونوس من عربة التاريخ مستسلماً للتيار، ولم يطمعن في مواجهة تلك الانهيارات الملاحقة إلى التيسيط والإيمائية السطحية. بلت مراجعته تكشف عن رؤية أكثر عمقا وأكثر تعقيدا من علاقة السلطة/ المجتمع:

هناك تركيب ثلاثي بحاجة إلى الفحص فيه أكثر لمحاولة استكشافه .. بني اجتماعية متخلفة جداً مع بني اجتماعية حديثة شكلياً، وغياب أى تناقض مشروع مستقبلي يمكن أن تقوم به دولة عصية، لا تتحدى فيها السلطة مع المجتمع بحيث تهمش السلطة مجتمعا وتجبره على العودة في آلية دفاعية سلبية إلى بناء التقليدية والأخلاقية المفقودة .. لم يعد تغير السلطة هو شرط تحقيق التقدم المنشود.. الشئ الأصعب هو تغير المجتمع، هو سكونه ونوساته واستغراقه بالخرافة.<sup>(٩)</sup>

أطّل الفرد برأسه وعالمه الخاص في مسرح سعد الله ونوس، أصبح بالإمكان لديه أن يحب فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق أنه إذا اختفى من حيث وجوده الفردي إنما يمزق شمل الجماعة والعمل الجماعي.. لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والمكونات النفسية، مؤكداً أنها بما يمنح الجماعة قوة إنسانية، ويجاوز كونها جمعا من أحاد فارغة. هكذا تناول أمواء الشخصية الفردية ونوازعها بعيداً عن وضعيتها التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية في نصه الأهم (طقوس الإشارات والتحولات)، وهكذا أصبح بالإمكان ملامسة الحسية في الكثير من نصوصه الأخيرة، كما كان يلوح به أو يشير إليه، أصبح مشهداً واضحاً ومجسداً دون أن يعتقد أن تلك «أمور يرجوزية».

لم يقفز سعد الله من عربة التاريخ، لكنه أدرك بعد طول مراجعة: أن الوعي التاريخي ليس يقيناً ثابتاً، ليس مجرد شعار ولا تحيز إيديولوجي، إنما ممارسة واعية ونقد وإعادة نظر ومراجعة مستمرة، إنه معرفة الذات بلا أوهام، ومعرفة العام بعين نقد، وإنه باختصار فك ارتباط نهائي مع اللاهوت واليقين وكل اطمئنان كامل ونهائي؛

وقبل سعد الله ونوس هذه التعديلات الجوهرية، بل قام بنشرها ضمن «أعماله الكاملة» مطالباً باعتمادها في أى عرض جديد لهذه المسرحية.

الهامش الديمقراطي نفسه في العلاقة مع المخرج امتد واتسع في مسرحية (الملك هو الملك) عندما أخرجها مراد منير للمسرح الحديث بالقاهرة (١٩٨٦) حيث قام الشاعر أحمد فؤاد نجم بكتابة مقاطع ثرية ونكات شعبية وأغنيات بالعامية المصرية، شكلت نصاً موازياً لنص (الملك هو الملك) في لفته القصصية العذبة الرقيقة، وهو تدخل إخراجي أحدث جدلاً بين العامة والفصحي على مستوى بنية العلاقات بالنص. ورغم اختلاف الكثير من النقد حول حجم تدخلات المخرج وطبيعتها فقد وافق سعد الله ونوس وأعلن رضاه التام عن العرض المسرحي الذي رآه مخلصاً لرؤيته ومقولة الأساسية.

### عربة التاريخ

كان سؤال المطروح دائماً على نفسه: إلى أى حد في اطمئنانه اليقيني والإيديولوجي يستجيب لبقايا لاهوتية مقدمة مستقرة في لاهوته؟

سؤال راوده كثيراً حين امتد الصمت والتوقف عن الكتابة لأكثر من تسع سنوات (١٩٧٩ - ١٩٨٩) بعد كتابة (الملك هو الملك) (ورحلة حنظلة) للأغصودة عن (موكنوت) لبيتر فامس. كانت ثمة مراجعة جوهرية، وكان الصمت ضرورة رأى سعد الله أنه لا يستطيع تفاديها.

لقد كانت مراجعة للذات، ولأوضاع جيل من المثقفين بسطوا التاريخ في فورة حماسهم وتمجّلهم، فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات. وكانت مراجعة جوهرية، أحس خلالها أن مسؤوليته بوصفه مثقفاً قد تضاعفت كثيراً، وأن عليه أن يتأمل بفهم وعمق ما يجري حوله: هزيمة ١٩٦٧، انكسار المشروع الناصري، انكسار المعسكر الاشتراكي، توليد هيمنة السلطة في مقابل تهيش المجتمع، هشاشة القوى السياسية وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعالة، حرب الخليج وما أصابتها به من عرى كامل... إلخ.

المسرحية وطرحها السياسي بمنطق كان سائداً في عام ١٩٤٨ دون حساب لسيرة الأعلام الطويلة ومتغيراتها، وأتينا مازلتا نواجه إسرائيل بأكليات لاهوتية وبداقية، وأتينا نعاملنا مع العدو على أسس طقوسية وشعائرية متخلين عن كل وعي تاريخي.<sup>(١١)</sup>

أسئلة متلاحقة ومراجعة دائمة هي موقف أصول لهذا الكاتب، لم يتنكر فيها لمركزاته الفكرية والإيديولوجية. وحين بدت «الليبرالية» - التي أشار إليها في مقدمته لكاتب (قضايا وشهادات) - ملتبسة على من كاتب يستند بحمل إلى منهجية ماركسية ورقية مادية للتاريخ، كتب إلي:

هل نظني أن بوسع الماركسية أن تحقق مجتمعاً اشتراكياً إن لم تكن مؤسسة على مجتمع انصهر وتبين وتفتح في سياق ليبرالي.. ثم ألم تكن واحدة من أخطائنا الكبيرة - نحن الماركسيين - أننا لم نقدر لراه الليبرالية وأنه دون العقلانية وحرية السجل ما كان بوسع الانتماء الماركسي أن يكون إلا شكلاً جديداً من أشكال الانتماء اللاهوتي متفلقاً على تصوره وشعاراته.

عندما كثر الحديث عن البيروسترويكيا ولا سيما في العام ١٩٨٧ مع صدور كتاب جورباتشوف، كنت أتوقع حدوث أزمة وعي لدى كل الأحزاب الشيوعية العربية، وكنت أتوقع حدوث نوع من التمزقات والصدمات على مستوى الأفراد والأحزاب معاً، وكم كانت المفاجأة موجعة حين نظرت حولي وجدت أنه لم تحدث أزمة وعي ولم تحدث تمزقات أو فصامات، بل وكان يتم التكيف وتتبعها فاضحة مع هذا التغير الكبير الذي يطال بني نظرية عميقة.<sup>(١٢)</sup>

المفاجأة نفسها أصابته في الحركة السياسية التي أحدثها نصره المسرحي (اختصاب) المستند إلى نص الكاتب الإسباني بويرو بايخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمي)، التي تناول فيها سعدالله ونوس الصراع العربي الإسرائيلي، واقترح في نهايتها حواراً مفتوحاً بينه وبين الدكتور «منوحين»، إحدى الشخصيات الإسرائيلية في النص.

امتد الخلاف السياسي إلى حد اتهام سعدالله ونوس بالخيانة، ورأى سعدالله أن كثيراً من المثقفين يناقشون حول

## الهوامش:

- (١) انظر حوار مع ماري إلياس، مجلة الطريق، السنة الخامسة والخمسون، العدد الأول، يناير ١٩٩٦، ص ١٠٤-١٠٦.
- (٢) الأعمال الكاملة (٣ مجلدات)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، مقدمة مسامرة رأس الملوك جابر، ص ١، ص ١٣١.
- (٣) الأعمال الكاملة، المرجع السابق، ص ٣، ص ٢٢٨ - ٢٣٩.
- (٤) المرجع السابق، ص ٣، ص ٣٦.
- (٥) المرجع السابق، ص ٣، ص ١١٥.

- (٦) مقدمة مسامرة مع لي غليل القباي، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ١، ص ٥٨٧.
- (٧) نفسه، ص ٥٨٨.
- (٨) نفسه، ص ٦٨٥.
- (٩) انظر حوار مع ماري إلياس، مرجع سابق.
- (١٠) الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٣، ص ٦٤٨.
- (١١) نفسه، ص ٦٩٢، يصرف يسر في الصياغة.

## ونوس كما رأيته

### هنا عبد الفتاح\*

أستطيع أن أتخذ لية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية.. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح.

يهر برونك<sup>(١)</sup>.

كان لقاءى الفنى بسعد الله ونوس لقاء عاديا من تلك اللقاءات الفنية التى تحدث فجأة ثم سرعان ما تنتهى. تم هذا اللقاء فى الشهر الأول من عام ١٩٧١. فقد قرأت له مسرحية (القبل يا ملك الزمان) الصادرة فى إحدى المجلات القاهرية الأسبوعية. استغرقتى قراءتها، فأبتمتها بقراءات متعددة متتابعة؛ كشفت لى كل قراءة منها استقراء جانب آخر من جوانب الإبداع الدرامى فى نص ونوس، وغوصاً ألتمس فيه كاتباً يضع خشبة المسرح بكل مفرداتها وتقنياتها نصب عينيه، ويخلق اتحاداً ما بين الدراما والمسرح، وترابطاً ما بين الفعل الدرامى والحدث المسرحى، وديناميكية تحيل السطور المكتوبة إلى كائنات حية فاعلة، وخشبة مسرح تبدلت تقليديتها وتعلمها (من مسرح العلية الإيطالى) إلى فضاءات مسرحية غير تقليدية تحتضن تفاصيل الواقع وتمزجه بخصوصية المناخ المسرحى الحى، وبجماليات العمل الفنى المتفرد!

\* مخرج مسرحى، مصر.

## ونوس للمرة الأولى في مصر

كان منوطاً بى إخراج عمل مسرحى لفرقة الشرقية المسرحية التابعة لمحافظة الشرقية وإدارة الثقافة الجماهيرية\* وقد كانت ولا تزال إحدى الفرق القومية المسرحية المتميزة. أصدرت على تقديم مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) لهذه الفرقة، رغم الآراء المعارضة الواثقة بالمصداق ضد تقديم العرض. فالمعمل باللغة العربية، يطرح قضية السلطة فوق خشبة المسرح فى إقليم من أقاليم مصر، هو طريق محفوظ بالخطا على حد زعمهم. وقيل لى كذلك إن الجمهور الإقليمى لا يشبه جمهور العاصمة فى تميزه ؛ ومن حق هذا الجمهور أن يشاهد عرضاً يفهمه! - ثم لماذا تقدم «ونوس» وهو كتاب سورى ولدنا كتابنا للمسرحيون المصريين!!؟

ورغم تباین هذه الآراء المضادة، فقد قويت عزيمتى وزادت رغبتي فى تقديم هذا العرض المسرحى الذى استضيف فيه «ونوس» للمرة الأولى بمصر فوق خشبة المسرح. كان المسؤولون عن المسرح فى الأقاليم أهاها من نخبة رجال المسرح؛ الكاتب الكبير ألفريد فرج، والفنان القدير حمدى فيث، والكاتب الكبير سعد الدين وهبه الذى كان يرأس جهاز الثقافة الجماهيرية. ساعدنى هؤلاء ولم يعترضوا على اختيارى.

أما مسألة تقسيم النظارة إلى قسمين أو فئتين: فئة مثقفة تتحمى - من وجهة نظر البعض - إلى العاصمة، وفئة أقل ثقافة - كما يدعون - فهو حكم ينقصه الإدراك والوعي والمعرفة بما يدور حقيقة فى المحافظات؛ ذلك لأن جمهور الأقاليم متدوق واع متعطش لمعرفة الجديد، قادر على اختبار الجيد من الرديء.

فرت، إذن، البدء فى إخراج (الفيل يا ملك الزمان) العمل المسرحى الأول لسعد الله ونوس فى مصر. كان لا بد لى أن أنتقى بجواره نصاً مسرحياً يكمل الخط الفكرى فيها ويؤكد، فاخترت نص توفيق الحكيم (رحلة قطار).

## المدخل إلى ونوس

اكتملت أخيراً السهرة المسرحية بجزأها: (رحلة قطار) و (الفيل يا ملك الزمان). لقد اخترت - عن وعى - نص الحكيم ليكون أرضية جيدة مهيأة للنظارة فى محافظة الشرقية؛ لاستقبال نص الكاتب السورى وتذوقه. ورغم أن نص الحكيم كان كذلك مكتوباً باللغة العربية، فإنه كان أقرب فى صياغته اللغوية إلى اللهجة العامية، وكألفت كتاباً شأها من الشرقية (أحمد عفيفى) بإعدادها إلى العامية. وبذلك أصبحت (رحلة قطار) مدخل إلهم لى، لأعد المتلقى كى يتلقى (الفيل يا ملك الزمان). الأطروحتان معاصرتان، والفكرتان واضحتان، ودلالة المعالين موحية وقادرة على التنبؤ.

(رحلة قطار) كانت تعبيراً فى السبعينيات عن تساؤل آخر مطروح صاغه المصريون عند محاولتهم إعادة تقييم ثورة ٥٢، بعد نكسة ٦٧، واستكشاف الطريق السياسى الصحيح سواء أكان اشتراكياً أم لا. لكن (رحلة قطار) الحكيم لم تكن دعوى سياسية فسفطائية أو تساؤلاً مباشراً ساذجاً؛ بل كانت محاولة من الحكيم للبحث عن أنفسنا بعد أن أصبنا بالإحباط والتسخط؛ رحلة ناجحة لتلمس حالة الضياع، وتأكيد فقدان معالم الطريق التى مستختها الأمنى الكاذبة، وضيعتها الأوهام الملفقة.

فضلاً عن ذلك، كانت (رحلة قطار) جسراً يسير فوقه المتفرج عند مشاهدته للولوج في رحلة أخرى، هي رحلة شعب داخل قرية، يرحل للملك شاكياً إليه فيله الملكي وقوته الغاشمة المدمرة للقرية. كانت (رحلة قطار) مدخلاً لرحلة الرحلة في (الفيل يا ملك الزمان).

### فيل ونوس النقي ومازق الرؤية في القراءة الأولى

يصنع سعد الله المشهد الذي وقعت عليه البصيرة، يخلق للشاهد الذي رآه بالعقل، كأن مشاهد النهار المتناثرة مزورة وملبسة بالغبار، وعلى الفضولي الخاص، الذي يحتقب الفضول والزراعة وهواجس العقل، أن يبعد للمشاهد إلى وضعها الصحيح، حيث تكون كما يجب أن تكون، عارية نظيفة، وبعيدة عن غيش العين وأوهام العقل المضطرب<sup>(٢)</sup>.

### فيصل دواج

لم يكن أمامي عند قرايتي مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) إلا أن أتنبئ في رؤيتي الإخراجية طريقتين: إما حرفية الترجمة، أو تجريد التأويل. عند قرعة مسرحية كفرقة الشرقية المسرحية، كان على - بعد قراءات متعددة - أن أشكل صيغة للعرض المسرحي تجمع بين طريقتين: المحافظة على روح نص ونوس ومقوله السياسية، وتشكيل خشبة المسرح التي تقوم بتأويل الحدث الدرامي والفعل المسرحي من وجهة نظري الإخراجية.

أصبحت بحالة من الخوف وقدر هائل من الحيرة عند تشكيلتي هذه الرؤية، فمسرحية (الفيل يا ملك الزمان) تدور أحداثها في أماكن متتالية تشكل فضاءين: زمانيا ومكانيا رغم المحدودية الزمانية وواقعية الأماكن المطروحة:

- زقاق تحاصر في الخلف بيوت بالسة (القرار).

- باحة عامة يجتمع فيها أهل القرية (تدريبات).

- أمام قصر الملك.

- أمام الملك.

وطرحت تساؤلاً يشكل مسار رؤيتي الإخراجية: كيف يكون التصور الزماني والمكاني لهذا العرض؟ أيمكن المطروح أن أنطق تفاصيل واقعية للأحداث وأضعها فوق الخشبة لتحدد الأمكنة والأزمنة كلاً على حده، بحيث تشكل المسرحية في مجموعها منهجاً يقوم على رؤية حرفية تترجم رؤية ونوس النصية التي يكون الحوار فيها البطل الحقيقي للعرض المسرحي، أم ينبغي أن تكون ثمة رؤية تستند طبقاً لمقولة بروك في (مساحته الفارغة) إلى مجرد خشبة مسرح عارية، ووفقاً لما يقول فيصل دواج: «مشاهد عارية نظيفة، بعيدة عن غيش العين وأوهام العقل المضطرب»... رؤية تميد ترتيب حيوات البشر (الرعية) وترتيب أماكنهم، وأزمانهم؟!

انسقت رؤيتي الإخراجية مع رؤية أخرى ووضعتها أمامي هدفاً، وهو أنه يجب ألا أترفع على المتفرج، بل على قدر الاستطاعة أن أخلق له المناخ اللازم لإدخاله بقناعة في إهاب شغوص القرية. وذلك بتشبيد الجو



المحيط وبناء الوحدات الأساسية الموحية بالزقاق تارة، وبالباحة تارة أخرى، وقصر الملك مرة ثالثة، وأمام الملك في نهاية المسرحية.

حاولت أن أضع لنفسى هدفاً آخر، وهو أن أكون نابعا - إن جاز لي استخدام هذا التعبير - لنص ونوس. وإن شئت الدقة أن أكون مترجما وفيها - لا متعالياً - لنص ونوس، متخطيا ما طرحه عندما قدمت العرض المسرحي في فرقة الشرقية المسرحية منذ أكثر من ربع قرن من الزمان. انعكست هذه الرؤية في تخليق الديكورات المصنوعة، مع طريقة أداء الممثلين المعتمدة إيقاعاً سريعاً يتنامى رويداً رويداً، بداية بعرض المشكلة/ القضية، مروراً بالقرار/ التدريبات، وصولاً إلى النهاية المفجعة أو النهاية الكوميديّة / السوداء، وهي سقوط الرعية النرامى. ورغم هذه الرؤية المستندة لدلائلها لرؤية تشكيلية واقعية لمسألة قرية، فإنها اعتمدت كذلك تخليق فضاءات مسرحية متعددة، تشكلت فوق الخشبة من الديكورات، وأجساد الممثلين المجتمعين معاً كى يشكلوا رؤية فكرية / جمالية لا تعتمد فقط لإبراز كلمات ونوس، بل القيام بالرحلة المستحيلة التي قرر القيام بها أهل القرية إلى قصر الملك لشكاية فيله له.

#### عن التجربة

لقد أضحت تجربتي الإخراجية غير منفصلة عن تجربة ونوس، ورؤيتي بوصفى شاباً في مستقبل همزه وتجربته، تتوازي مع تجربة شاب كونوس يكبرني بثلاثة أعوام فقط. لقد كتب مسرحيته (الفيل يا ملك الزمان) عام ٦٩، وقدمتها الفرقة المسرحية المصرية عام ١٩٧١ أى بعد عامين من صدورها.

كانت لدى الرغبة في المشاركة - مثل جولي - فيما يحدث حولنا في مصر وفي وطننا العربى الكبير. كانت طموحاتنا ناصية، اشتراكية المصير، كنا نؤمن إيماناً لا حد له بقوتنا وأبناً نشيد وطننا عربياً قوياً، يدفع بنا نحو الحرية والديمقراطية وتقرير المصير. وفوجئنا بأن الحماسة كانت تطبع أفكارنا بظاهرها، وتسوقنا نحو حظوة الشعارات والأمانى والخطابة والأمال الخالصة، دون سند من الواقع أو دليل من الحاضر. لذلك كانت نكسة ٦٧ أحبولة وقعتنا فيها جميعاً، وكشفت بوضوح عن ما يحيط بنا، فافتضحنا، وصبرنا عرباً أمام أنفسنا! وكانت (الفيل يا ملك الزمان) محاولة ونوس للكشف عن صمت الرعية - وإن شئت الدقة - عن خرس الشعب، وصجوه عن تقرير مصيره، واختيار القرار الصحيح.

لذلك كان الشعار السياسى في هذه المسرحية هو الهدف الذى يؤكد رسالة الحكيم في مسرحيته المذكورة (رحلة قطار) ويؤكد نعمتها الرئيسية: التردد في اختيار القرار المصيرى، السير إلى الأمام أم التوقف في المكان؟! كان ثمة مناخ أتاح لنا في مصر السبعينيات طرح التساؤلات، وإعادة تقييم المرحلة الناصرية التي بدأت بثورة ١٩٥٢ وانتهت بموت عبدالناصر عام ١٩٧٠. في هذه الأزمة قدمت المسارح المصرية آنذاك بجوار ونوس مسرحيات (البوفيه) و(إلى الحصاد) و (باب الفتوح) لمحمد دياب، و (الحسين شهيداً) ثم (الحسين ثاراً) لعبد الرحمن الشرقاوى، و (أنت الذى قتلت الوحش) لملى سالم، وغيرها من المسرحيات التي صاغ كتابها المرحلة التاريخية المعاصرة بقدر من الحذر والتلفت لمستقبل اسم بالخموض ينتظرننا. وكان هؤلاء الكتاب مثلنا مهللين للثورة، دون نقد حقيقى أو تقييم صحيح للمرحلة. لهذا السبب استهوتنى مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) بمضمونها السياسى، ومفارقتها الفكرية، ورؤيتها المتخللة في قلب المتلقى وعقله، فتثير أطروحات مصرية حول ما يحدث لنا كشعب، وإلى أين نسير؟! حاولت أن أحول هذه الرؤية الفكرية /

السياسية إلى رؤية تشكيلية تقف وراء الفكر المطروح في نص ونوس، وتتمرض لحالة الضياع والتشتت اللذين أُلما بتا.

كانت الديكورات بسيطة في تجربة فرقة الشرقية المسرحية: مجرد بانوهات (لوحات خشبية يغطيها القماش)، تمبر عن تشابه أبواب القصر الخلاب المتعددة، وترى إلى متعددة وظائفها. واعتمدت في تصميم حركة هذه الأبواب على الممثلين أنفسهم وهم يحملونها، وكأنهم جزء منها، وكأنها أبوابهم هم؛ تشير إلى وهم الأبواب التي يخلقونها، وكأنهم يشيدون أسوارهم الخاصة. بهذا المنطوق اتخذت أبواب القصر المتعددة وظيفة جديدة. صارت هذه الأبواب / الأسوار التي تحملها الرعية لنقلها من مكان إلى مكان كالصليبان التي يحملها المسوسون، ينوء كل فرد بنقلها، فلا هو بقادر على تحملها، ولا يستطيع تركها.

ورغم هذا التأويل الإخراجي الذي يحق للمعنى، فإننى لم أخلص تماما في هذه المسرحية من نمطية التفكير المسرحي الذي يبنى على واقعية التشكيل ومحاكاة الطبيعة على مستوى المنهج والرؤية؛ فكان على - وفقا لما ارتأته آنذاك - أن يكون ثمة كرسى عرش فخيم، على الملك ارتداء الزى الملكي المزدان بالزخارف، فوقعت في خطأ منهجي على مستوى الإخراج المسرحي؛ إذ استخدمت أسلوبين متناقضين؛ أولهما واقعية التشكيل والصياغة، وثانيهما التجريد على مستوى حركة الفعل الدرامي (للممثلين) وحركة الأبواب المستمرة، مع موسيقى تثير القزع والخوف في النفوس، فأضحت الموسيقى مجرد عنصر خارجي لا ينبعث من داخل تسيج العمل الفني نفسه.

ورغم ذلك، فقد أثر العمل المسرحي (القليل يا ملك الزمان) في جمهور المتلقين، بعضهم الرسالة والفكرة التي سطرهما ونوس في عمله الرائع، وكانت الصلعة الدرامية التي أحدثتها المسرحية في النظارة عندما صممت الرعية أمام الملك، ولم تجرؤ على التصريح بمكنون شكواها. كان هذا من قبيل اللطمة التي صلب بها ونوس جمهورنا عبر مثلي العرض المسرحي فوق الخشبة. لهذا كان ونوس في كلماته وحواره أقوى منى في مفرداتي المسرحية، كان أكثر تأثيراً ونفوذاً من جميع تصوراتي المتخيلة على مستوى الإخراج: نعم، لقد وقعت في أسر كلماته، أغرمت برؤيته الفكرية الأخاذة، ولم أستطع التخلص من عذوبة عذابات كلماته ومرارة حواراته وإشعاعاتها. نقلت تعليماته وهوامشه وملاحظاته بدقة، منذ المشهد الأول وحتى المشهد الأخير؛ عندما يكتشف المثلون أنفسهم ويغلمون أفتحتهم، ويستحيلون جوقة تصرح برسالة النص ومفردى المضمون، يكشفون عن ما يهد ونوس قوله، حتى ذلك كله ترجمته وقدمته كما أراد ونوس!

ورغم ذلك، فقد أثارت هذه التجربة كثيرا من الجدل في جمهور المتلقى - وكانت المسرحية (القليل يا ملك الزمان) بداية التصريف بنوس في مصر، لتتلوها تجارب مسرحية أخرى من أهمها: (الملك هو الملك) و (رحلة حظلة) و (مغامرة رأس المملوك جابر) و (ملقوس الإشارات والتحويلات)

### العودة إلى القليل ثانية!

سافرت إلى بولندا بعد إخراجي مسرحية «القليل...» بعام واحد، لاستكمل دراستي في فنون الإخراج. في بولندا تعلمت على أيدي أساطين المسرح: كانتور Kantor، شائنا Szajna، جروتوفسكي Grotowski، أكسير Axer ووميتسكي Lomnicki وغيرهم. تعلمت على أيديهم طرق التفكير المسرحي وتأويل المسرح

على مستوى الأداء التمثيلي والمشهد المسرحي (التشكيلي / السينوغرافي)، فضلاً عن الملاحظة وتجربة الإخراج والتعليم بأكاديمية المسرح بولسرو.

عدت بعد غيبتى عن مصر أكثر من ستة عشر عاماً ولا يزال يداعب مخيلتى نزق «فيل ونوس الشقى»، ولا يزال نجاح مؤلفها عندما قدمته بمحافظة الشرقية ماثلاً أمام عيني، نجاح أثار إعجاب النقاد والجمهور، ونسب هؤلاء وهؤلاء أهمية تجرئى لنص ونوس، لا لرؤيتى الإخراجية أو تفسيرى! عدت إلى مصر وأصبحت أكثر نضجاً ووعياً. ولم يهمنى ذلك المسرح عندما يستحيل سياسة أو شعراء، بل يستفزنى ذلك المسرح عندما يكون وجوداً إنسانياً شاملاً الإنسان داخل الكون، بجمالياته وخصوصياته، لا تدخل فيه السياسة هنوءاً أو تفتحه اغتصاباً.

أدركت أنه بمقدورى تقديم هذا الهاجس الذى لم يفارقنى: (الفيل يا ملك الزمان) بمنظور جديد يدرس ظاهرة الخوف الإنسانى، ويبحث عن مسببات وجودها وظروف نشأتها! لا أدين - عبر هذه الرؤية - الرعية / البشر، بقدر ما أحاول أن أفهمهم، أستشعر خوفهم من التسلط - أيا ما كانت أشكاله وصيغه، أدمج مخاوفهم بمخاوفى، ترددهم فى اتخاذ القرار يترددى الداخلى، لماذا أصبحوا كذلك؟! وكيف استمرأوا عذابات التشكيك والخوف والتسليم القدرى بما هو آت؟! لا أقوم بإدانتهم بقدر ما ألتمس ألهم العادى، الناشئ نبه ليس عن انتمائهم إلى شخصيات الملوك والأمراء وعلية القوم كما كانت التراجيديات الإغريقية تقدمهم، بل لأن لبالاتهم نشأ من بساطة ما يطالبون به، ومن قلة ما يردونه ليمينهم على قضاء حوائجهم فى حياتهم اليومية.

تلمعت من جروتوفسكى أن الألم الإنسانى نبيل عندما يكون غائراً فى النفس البشرية، عندما يصبح نوعاً للروح، يسير مع الدماء إلى القلب، فترسم ملامح الجسد الإنسانى وعذباته، وتشكل معزوفة الألم النبيل. لذلك قمت بتشكيل فرقة مسرحية من شباب العاشقين للمسرح عام ١٩٨٦ وكونها معى أغنى الفنان انتصار عبدالفتاح، وقمنا معاً بتقديم «الفيل...» الذى كان ولا يزال يتربص بى! أدركت عنده أن ونوس لم يكن مقصده أن يكون داعياً سياسياً ولم ينح مسرحه - فى ظنى - نحو التبشير بالدعوى السياسية والرسالة الفكرية المباشرة، وإنما كان مسرحه يعنى شيئاً آخر، رغم أنه لم يخل من السياسة:

فالتطريق الذى اهتدى إليه سعد الله ونوس للخروج من هذا المأزق (السياسة) هو ما أسماه «مسرح التسييس» - يستطرد الكاتب الكبير إدوار الخراط - وفرق بينه وبين «المسرح السياسى». فإذا فهمنا «المسرح السياسى» على أنه مسرح تلقين الرؤية السياسية من على أو فرضها أو طرحها على الأقل من أعلى خشبة على جمهور المتفرجين الذى يظل سلبياً - وربما مستلباً - بينما «مسرح التسييس» هو مسرح الحوار الحقيقى الحى بين الخشبة والصاله، أو إلغاء هذين المستويين تماماً، واندماج الخشبة مع الصالة - كما يحدث فى تجارب حدائية أصبحت الآن مأثورة ومشهورة، وكما كان يحدث فى تراثنا فى بابات ابن دثايل وخيال الظل ومسرح السيرك وغيره من الأداعات<sup>(٣)</sup>.

لم يكن أمامى - إذن - إلا أن أفلت من أسر ونوس، أو يأخذنى ثانية تابعاً له، فيوقع بى. وكان مغربى من مأزق كلماته هو تشكيل فضاءات العرض المسرحى وسينوغرافيته بتزامن وتواز مع فضاءات كلماته وحواراته. كان على أن أؤام الصالة، الصالة المستطيلة العادية لقاعة «منف»، مع العرض المسرحى متعدد الأماكن والفضاءات. لم يكن أمامى إلا ثلاثة عناصر: الكلمة (ونوس) + الممثل (الموصل) + الجمهور

(الملتقى). هكذا علمتني تجربتي المسرحية مع ممثلين من فلاحى قرية دنشواى عندما قدمت معهم (ملك القطن) ليوسف إدريس عام ١٩٦٩. وتأكدت هذه المعرفة عند تأويلي التفسيرى لمسرحية «الفيل...» فى محاولتى الأولى عند تقديمها لفرقة الشرقية المسرحية عام ١٩٧١، وكان تأريها ملتزما تابعا لكلمات ونوس ولورشادته وروحه المهيمنة، ثم تأكدت فكرة التفاعل الفاعل بين كل من الدراما ومفردات العرض المسرحى واتحادهما، عند مشاهدتى لتجريب جروتوفسكى ومعرفى به عن قرب بمدينة فرستواف فى بولندا وتعرفى ما هو أهم فى مسرحه: «الإنسان»!

جوهر هذا المسرح - يؤكد جروتوفسكى سمات مسرحه الفقير - يكمن فى الحقيقة التى لا تعلم الممثل مهارات بعينها، أو تلك القدرات التى تبني للممثل ما يطلق عليه «رسائات الوسائط الفنية»! إن كل شئ يتركز فى التأكيد على العملية الروحية للممثل، فنبغى أن تصل لديه إلى حدودها القصوى، ويحدث هذا فقط عندما يصبح الممثل عاريا تماما.. عاريا حتى من أدق دقائق المناطق حساسة.. عندما يصبح غير متبجح، يحيا على أساس يثير استمتاعه بوصوله إلى منطقة معاناته الدلالية عبر المشاهد الإنسانية الصافية<sup>(١)</sup>.

لذلك حاولت التعامل مع ممثلى العرض المسرحى فى قاعة منف\* من منطق فنى آخر، وهو أن عليهم أن يودوا شخصا لا أدوارا، حيوات تروج بالألم الإنسانى والثورة المكبوتة والضياح والحيرة، أن يهبوا عن بشر يتزايد شعورهم بفقدان حريتهم، وإمكان الوجود الإنسانى غير الخائف المتردد.

كان لا بد لى من اقتحام عالم ونوس، وتشذيب حوافيه من مباشرة منطوقه السياسى الذى كان معلقا كالطير فوق رأسى. فلم يعد الخوف عند الرعية متبوعا بالخوف من السلطة فقط، بل كان جزءا من المركب الإنسانى عندما تكون الرعية محاطة بطروف اجتماعية واقتصادية قاسية تقعدها عن الفعل: أى عن الثورة والتمرد ضد الظلم الاجتماعى. ورغم أن هذا كله يمكن أن يوضع تحت منظور سياسى، فإن الموقف المسرحى المرسوم والمقدم فوق الخشبة الذى يمثله الممثل، لا يجب أن تلهيه إنداعيا التفسيرات السياسية، أو تصوغه الرسالة التبشيرية أو الهرضة، أو حتى الدرس المطروح المستمد قوته من بعض الدعاوى التى قد تستخرج من نص ونوس ويكتفى بها. إن ما يهم الممثل فى طرحه ما يشعر به أنه يتألم لألم الشخصية، يجوع جوعها المادى والفكرى، لا يشعر بالأمان فى غده لأن الشخصية التى يؤديها غير آمنة.

اكتشفت عندئذ، أثناء عملى بإخراجى الثانى لتجربة ونوس، أن شعورا بالقهر والظلم داخل شخصوى المسرحية يزداد قوة ونفورا مع تدرج الفعل الدرامى وروود أفعال الشخصوى، فيتشكل شعور جماعى بالخوف الإنسانى الشامل. هذا التدرج - عند الممثل - يتم مسرحيا مع تدرج مراتب الخوف وأنواعه، وتركيبها فى أثناء العرض المسرحى بأكمله (فى أثناء هجوم الفيل - فى باحة القرية والاجتماع بذكرها - أمام قصر الملك - الرحلة داخل القصر - وأخيرا عند مواجهة الملك/السلطة).

أدركت حينئذ أن المعمار المسرحى للعرض ينبغى أن يصاغ داخل صالة العرض التى توحد الجمهور/الملتقى بممثلى المسرحية، وأنه على الممثلين أنفسهم أن يأخذوا بأنفسهم جمهورهم معهم فى رحلتهم المصيرية إلى الملك الباطش. لهذا كله ألغيت الديكورات الواقعية، وتمركزت اللعبة المسرحية فى تحقيق شئ أقرب ما يكون إلى «السيكودراما» يقوم بتنفيذها معا الممثلون وجمهورهم ليتمكنوا سويا من تعرف خوفهم

الإنساني المشترك. وكأنهم - كمثلين/ بشر- يستعينون بمسرحية ونوس لتفهم ما هو ملغز داخل نفوسهم المثبتة، ما يفرهم، ما يقلقهم ويؤرقهم في دواخلهم. عند نهاية التجربة/ المسرحية/ السيكيوراما يتظهرون معا - جمهورا وممثلين - ليس تطهرا أرسطيا بثير الشفقة والحنن فيخلف تعاطف المتلقي مع ما يراه، بقدر ما يثير تطهرا يدفع دفعا إلى التفكير في الوضعية الآتية، أيما ما كانت مستوياتها الفكرية/ الاجتماعية/ السياسية - وتحليل ظواهرها، لإثارة فعلهم الدرامي الإنساني المشترك. بذلك يلتحم فن المسرح بالواقع الحيائي في أنون واحد، يمتزج الاثنان دون افتعال أو قصد شعوري أقرب إلى المانيفستو، بل بامتزاج لا تنقسم عراه، وتوحد في الاستبصار بمكونات النفس البشرية والإرهاص بما هو قابيع داخل نفوسنا يريد أن يتحرر من القيود والأموار.

كان لابد، إذن، من سينوغرافية تشكل فضاءات جديدة للعرض المسرحي، تنعري فيه من ألقائنا، وتتخلص من أدراج تفاصيل الواقع وشروبه. تؤدي بنا هذه الفضاءات إلى الخلاصة الفنية، أي إلى التجريد الخالص. لذا نتخلص من كل شيء - كما فعل جروتوفسكي - وارتندي الممثلون أسماهم المصنوعة من الخيش فوق أجسادهم المارية، وأدى واحد من الرعية دور الملك، وآخرون منهم أدوا أدوار الحراس. وكان كرسى العرش كرسيا عاديا يجلس فوقه الممثل/ الملك واضحا فوق رأسه تلجا من الورق، حتى يتحول بقوة سحر اللحظة الفنية إلى كرسى ملكي، ويجلس الرعية القرفصاء أمام الكرسي، فيستحيل المكان قصرا كما تنوهمه وبقيا لدلالات تصوراتنا.

وبينما استمتعت في تأملاتي الإخراجي الأول في فرقة الشرقية المسرحية لمسرحية ونوس بالأبواب/ البانوهات، تخلصت هنا من هذه الأبواب ليصبح الممثلون الرعية هم أنفسهم الأبواب المتقلة من مكان إلى مكان داخل صالة المسرح الفارغة. ويدور المودون/ الرعية في رحلتهم حول أنفسهم، كدورة الكون الأبدية، يتخللون أنهم يسرون متقدمين داخل دهاليز القصر ويمرته اقترابا من الملك، وهم - في واقع الأمر - يتقهقرون أو يقفون حيازي في أماكنهم المقيدة. من هنا المنطوق الدرامي الجديد غنا ضيق المكان ميزة، خصيصة تزيد من اتساع فضاء المكان بارتباطه بالفضاء الداخلي للشخصية. لقد خلقت سينوغرافية العرض المسرحي بممثليه وجمهوره وحدهم معا. فهم عند مسيرتهم نحو القصر الموهوم/ الفعلي يحسون المساحات وتلمسونها داخل خشبة المسرح مستطيلة الحجم، وعندما تلمس أيديهم مساحة ماء، تنفوا بها من الأبواب، سنا منيما جديدا يتراكم مع السدود النفسية الجديدة. من هنا حققت هذه الرؤية تجردا في المكان والزمان، واحترمت رؤى المتفرجين/ المشاركين/ الفاعلين/ القاعيين مع الممثلين بالرحلة ومن هنا كلكل غدا لكل متفرج باه، بل أبواب التي تختلف عن أبواب الآخرين. أمتت الزخارف والألوان والذهب والتأثيرات عناصر تشكل داخل وجدان المتلقي وفقا لما يراه، وطبقا لما يحرص هو أن يرى فيها ما يستهو به. وتولد بهذه الرؤية الدرامية فعل الخوف العادي، ليصاغ على شكل أعمال خوف متباعدة تتردد في فضاءات المسرح الخالي. وبذلك لم يعد الخوف واحدا، ولا متشابهاً عندهم.

أمتت المسرحية لمبة أكثر من كونها عرضا مسرحيا نمطيا، تروي حكاية، وتشكل المكان وفقا لما يحياه عليهم الممثلون. وبهذه المبالغة، جردوا المكان وحيدوه، ليتحول إلى مكان يتلبس وجود المعنى المطروح الآتي، والزمان الذاتي المقترح. ووفقا لأطر مفهوم اللعبة تحولات المسرحية من مجرد كونها رسالة فكرية مباشرة أو دعوى سياسية زاعمة إلى ممارسة حياتية/ فنية نحن في أمس الحاجة إلى ممارستها؛ فتتصرف في هذه الممارسة/ الرحلة معنى "لخوفنا الدائم الذي لا يتوقف".

## المسرح الصوتي

ولأن الكلمة مقاطع صوتية، كل مقطع يمثل جزءاً صوتياً، يكمل بعضه البعض، ويؤدي إلى صورة صوتية درامية لهذه المقاطع من الكلمات التي تصاغ جملاً ومعاني ومشاعر وآلاماً وأفراحاً وأفراحاً، فإن الفنان انتصار عبدالفتاح صاحب الرؤية الصوتية لهذا العرض - أحال المسرحية إلى معزوفة من الشكوى الثائرة، والآلام للكلمة، والآمال الثالثة.

كانت هذه الصياغة الصوتية ضرورية لـ «فيل» ونوس، قلم الفنان انتصار عبدالفتاح من خلالها - كمخرج لمسرحه الصوتي - تأويلاً صوتياً، وتناغماً يتناغم وتأويل ونوس الصوتي، فصب التأويلين في التأويل الواحد داخل العرض المسرحي النهائي. لقد ألقى انتصار الموسيقى التصويرية لأنها لن تزيد من شحنة الأحداث وتعميقها، بل ستزدها ميلودرامية وفجاجة. اعتمد الأصوات الطبيعية للممثلين: أنفاسهم اللاهفة، شهقاتهم المتلاحقة، ردود أفعالهم المتألمة، صرخاتهم، تمتعائهم ... إلخ. وكل هذا ساعد على خلق مناخ مسرحي متفرد، أضاف إلى نص ونوس وأفراء عندما تضافرت العناصر المسرحية جميعها: الكلمة - الممثل، فضلاً عن العنصر الصوتي، حيث لا يفصل عن جهاز الممثل ويشارك في صنع صياغة لكل ما يخرج من نفسه ويتبع من باطنه قرق خشبة مسرح عازية وجمهور يتحلق حولها.

## نهاية المطاف

إن نصوص ونوس تغري المخرجين والممثلين بتجسيدها فوق خشبة المسرح:

ولكنه إغراء النهاية التي ما تلبث أن تخطفك إلى المجهول إذا لم تسير عليها - يستطرد الناقد حازم شحاتة - فالمخرج والممثل كلاهما يجد نفسه تابعا للنص وأسيرا له في حين يظن أنه يمارس حريته، فأحيانا ما تصاب عناصر الحركة بالسكينة بينما تجلجل ألفاظ الحوار عالياً على النحو الذي يشعر أحيانا أنك أمام قراءة مسرحية. لم يفلت من هذه الغواية في مصر سوى اثنين هما هنا عبدالفتاح في إخراج «الفيل يا ملك الزمان» ١٩٨٦ لفرقة منف، ومراد منير في «الملك هو الملك» ١٩٨٩ لفرقة المسرح الحديث، حيث لا تزال الصورة والحوار كوجهي العملة في ذاكرة المتفرج<sup>(٥)</sup>.

وقد يتبادر للذهن أننى استبعدت من ونوس أعظم ما في نصوصه، وهو أصالة الرؤية السياسية، وإدخالها بشكل هارموني - في مزيج الرؤية الاجتماعية باعتبار أن الثقافة، ومن بينها فن المسرح، مرتبطة عند ونوس بالعلمين؛ حيث إن الافتراض الأساسي في نظرية الثقافة هو - كما جرى القول «إن الحياة تكون مع الناس. فأكثر ما يهم الناس هو كيف يودون أن يرتبطوا بالغير، وكيف يودون الغير أن يرتبطوا بهم»<sup>(٦)</sup>.

و«الفيل يا ملك الزمان» تقوم على هذه الفكرة: فكرة الارتباط بالغير، وكيفية حدوث هذا الارتباط. «الفيل...» دراما هذا الارتباط الجماعي، الذي يتبع فشله من انعدام ارتباطه بالجموع وفقدان تواصله وانكساره الناشئ من التعامل معه باعتباره عنصراً خارجياً، وليس قرين النفس ولا صنواً للروح، باعتباره «ميكانيزم» لتعبير الجماعة وإفصاحها عن صرختها على مستوى الصياغة الآلية المدربة، وليس على مستوى الصرخة المعبرة عن

الهم الإنساني الفعلي، قد تكون بدائية التعبير، لكنها تنسم بتلقائية الفعل الجماعي. لذلك حدث الانكسار داخل نفوس الرعية عندما جابهوا الملك، فضلاً عن انكسارات رحلتهم داخل عمارات القصر ودهاليزه:

وبينما تخبرنا معظم النظريات في العلوم الاجتماعية كيف تسرع الأفراد أو الجماعات في الحصول على ما يريدونه من الحكومة (السلطة)، فإن نظرية الثقافة تسعى لشرح لماذا يريدون ما يريدونه، وكذلك كيف يشعرون في الحصول عليه<sup>(٧)</sup>.

لذلك فإن رؤية مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) - في ظني - رؤية إنسانية شمولية أكثر من كونها رؤية سياسية مباشرة. وهي بهذا تخرج عن طور التبسيط والمباشرة، وفي تأويلها المشهدي نكتشف فيها عملاً إنسانياً يستثير فينا، بوصفنا متلقين، قضية الخوف المشترك المهيمن على نفوسنا. عندما نتحرر من هذا الخوف لن ننهزم ولن نقف السلطة سوراً أو عقبة كؤود ضد الحرية، أي ضد حريتنا. يقول سعد الله ونوس:

كانت لدى أوهام على كل المستويات، أوهام على المستوى الإنساني. لأول مرة أشعر بالكتابة كحرية. في الماضي كنت أفرض على نفسي نوعاً من الرقابة الذاتية - يستطرد ونوس معتزفاً - رقابة داخلية قوامها كما كنت أنوهم: تقييد الثانوي لصالح ما أعتبره قضائياً هاماً، لأول مرة أشعر بأن الكتابة متعة. كنت أشعر أن الممانعة الذاتية أو الخصوصيات الفردية أمور (بورجوازية) سطحية غير جوهرية يمكن تنحيثها، كان اهتمامي منصبا على وعي التاريخ. لذلك اعتبرت، مخطئاً، أن الاهتمام بحركة التاريخ يجب أن يتجاوز الخصوصيات الفردية وأفخاخ الكتابة البورجوازية، لهذا كنت على مستوى الكتابة المسرحية أشعر دوماً بأنني لست في جلدي<sup>(٨)</sup>.

ويقيم ونوس مرحلة الكتابة الأولى التي كانت من بينها مسرحيات (الفيل يا ملك الزمان) و(الملك هو الملك) و (حبل سمر من أجل ٥ حزيران) قائلاً:

في الماضي كان هناك شيء تبسّطي، كان هناك اعتقاد جازم بأنه يكفي أن نغير السلطة، لكي نغير المجتمع ونحقق التقدم المنشود. أنا الآن أعتقد بأن المسألة ليست بهذه البساطة؛ وتغيير السلطة هو الشيء الذي جربناه دائماً، وكان في كل حالاته عمليات انقلابية سطحية، لكن الشيء الأصعب الذي لم نجربه؛ هو تغيير المجتمع. الأصعب هو أن نحاول هز سكوت ونوسان واستغراق المجتمع بالخرافة<sup>(٩)</sup>.

والأمر المدهش حقاً - في ظني - أن مقولات ونوس الأخيرة تتماثل وتأويل مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) التي تنتمي لبدايات إبداعاته. إن قيمتها - في تقديري - تنبع من مسألة التعرض لما تطرحه بمنطوق إنساني شمولي ينظر إلى المجتمع ويقسو عليه ليهزه ويزلزله بمحق، حتى نفيق معاً (ممثلين ومتلقين - مؤدين وجمهوراً) قبل أن يفوت الأوان.

### المواهب:

- (١) بئر برك: المساحة الفارغة، م: فاروق عبد القادر. دار الهلال عام ١٩٨٦ م ص ١٩٠.
- (٢) فيصل دراج: المخرج الذي لم تحمله البصيرة، صفحة ١٨٢ - مجلة الطريق - كثرن النوى - شباط يناير - فبراير ١٩٩٦.
- (٣) إندرا الخراط: مسرح تأمل المصير، أنهار الأدب - العدد (٢٠٢) - ٢٥ مايو ١٩٩٧ م ص ١٤.
- (٤) هناك عبد الفتاح: ملامح المسرح البولندي التجريبي المعاصر - المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٤ م ص ٧٢.
- (٥) حازم شحاتة: تحولات سعد الله ونوس، وعقوبس لثغولات، أنهار الأدب - العدد ٢٠٢، ص ١٠.
- (٦) نظرية الثقافة تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: علي سيد الصاوي. مراجعة وتقديم: - الفاروق زكي نوس، عالم المعرفة، العدد ٢٢٣، عام ١٩٩٧، الكويت، صفحة ١٧٦.
- (٧) للصلب السابق ص ١٧٦.
- (٨) مازي إيلاس: حوار.. ونوس.. عن كتاباته الجديدة مجلة الطريق، العدد الأول، يناير - فبراير ١٩٩٦، بيروت، ص ٩٩.
- (٩) نفسه، صفحة ٩٩.





المجلد السادس عشر  
العدد الثاني  
خريف ١٩٩٧

مجلة  
البنق  
الأدبي

# الأفق الأدبي

سؤال المعنى والمعنى الشعري - زمن التحولات

الصوت المتجول - النار الخفية - الجرح والنار

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب





# فصول

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

## الأفق الأدبي



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

# فصول



رئيس مجلس الإدارة: **سمير سرعان**

رئيس التحرير: **جابر صفر**

نائب رئيس التحرير: **هدي وصفي**

الإخراج الفني: **محمود القاضي**

مدير التحرير: **عسین حمودة**

التحرير: **عازم شماته**

**ناظية تندیل**

**سكرتارية: أمال صلاح**

**صالح راشد**

## ● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢,٥٠ دينار - قطر ٣٠ ريال - دولة القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار - مصر / أبو ظبي ٣٠ درهم.

## ● الاشتراكات من الداخل

من سنة ( أربعة أعداد ) ١٧٠٠ قرناً + مصروف البريد ٢٨٠ قرناً ، ورسائل الاشتراكات بصورة برقية حكومية .

## ● الاشتراكات من الخارج :

من سنة ( أربعة أعداد ) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مصروف إليها مصروف البريد ( البلاد العربية ) - ما يضاف ٦ دولاراً ( أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً ) .

## ● إرسال الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .  
تليفون ٧٧٥٠٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٧٢٨ - ٧٧٥٤٣٦ فاكس ٧٥٤٢١٣

ISSN 1110-0702

● الإعلانات : ينشر عليها مع فترة الجلاء أو متدويرها للمحتصين .

# الأفق الأدوني

## • فى هذا العدد

### • رئيس التحرير

- ٩ عبدالله محمد الفيللى
- ١٧ مصطفى الكيلانى
- ٢٤ حاتم الصكر
- ٤١ هبة الأيوبي
- ٤٨ جان طنبوس
- ٥٦ بيير ديتو
- ٦١ بلقاسم محالد
- ٧٩ بليرك رالو
- ٨٩ صلاح سميحة
- ٩٤ عبدالله حميد جيلة
- ١٠٣ ز. محسن
- ١٢٧ عبدالقادر الغزالى
- ١٤١ عميرة حمير العين
- ١٤٥ شربل دافير
- ١٧٣ بيلو مارتينيث، مونتانيث
- ١٧٨ ماريا روزا مينو كال
- ١٨٢ جوديث فخر الدين
- ١٩١ أمينة غصن

### • مفتاح

### • دراسات

- ما بعد الأدونيسية: شهوة الأصل
- سؤال للمنى والمضى الشعرى
- وجه ترسيب في مياه الشعر
- زمن التحويلات في شعر أدونيس
- جدلية النور والظل في كتاب الحصار
- الصوت المتحول لأدونيس
- أدونيس والخطاب الصوفي
- أدونيس والبحث عن الهوية
- وضعية أدونيس
- أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه
- أدونيس: دراسة في الرفض والبحث
- التجليات أو الخلق المستمر
- أدونيس: حفاة النقد أم نقد الحفاة
- تواجحات الإيديولوجيا والحفاة
- أدونيس: النقد الملقى العربى
- مقدمة في علم الشعر العربى
- أدونيس: هاجس البحث والتأويل
- هوية أدونيس السردية

المجلد السادس عشر  
العدد الثاني

خريف ١٩٩٧



● نص وإضاءات

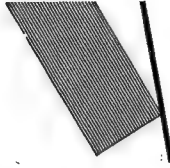
- هوذا الكتاب وبما فيه
- أدونيس ومغامرة الكتاب
- السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس
- قراءة فلسفية للكتاب
- تحرير المعنى
- الكتاب والتأويل

● شهادات

- في بيت الشعر -
- أدونيس: الشعر وما بعده
- أدونيس على كل الجبهات
- مشرق الشعر
- النار الخفية
- الحكمة المشرقية
- أدونيس: الجرح والنار
- مهيار مسافراً
- بعد مجهول ما
- ساحر الغبار
- النزول إلى الجحيم
- انتقام الصورة
- قراءة أدونيس
- قراءة أدونيس

- كمال أبو ديب ٢٠٥
- محمد بنيس ٢٥٧
- رياض العميد ٢٧٥
- عادل ضاهر ٢٨٦
- أسامة درويش ٣٠٧
- عبدالعزیز بومسولي ٣٤٤
- مكيوم رودنسون ٣٦٣
- محمد بنيس ٣٦٨
- آلان بوسكويه ٣٧٧
- هنري ميشونيك ٣٧٥
- بالديك هوتشنسن ٣٨٢
- شارل دوزنسكي ٣٨٥
- سيرج سوترو ٣٨٨
- كلود اسميثان ٣٩٤
- روجيه مونييه ٣٩٦
- چاك لاکاربيير ٣٩٨
- إميل غيلمان ٤٠٠
- رينيه حبشي ٤٠٣
- چون ليف ماسون ٤٠٧
- دنيس لى ٤١٣





## مفتتح

كان في تقديرنا، يوم أن خططنا لإصدار هذه المجلة، أن نقرء بعض أعدادها للبارزين من أعلام الشعر العربي الحديث، وذلك للكشف عن أدوارهم وقيمة إنجازاتهم من منظور نقدي يتطوّر على تعدد المناهج ويتنوع الرؤى والتفسيرات. واستقر رأينا على أن تكون الأعداد المخصصة لهؤلاء الأعلام لاحقة على التقديم النقدي لمناهج النقد المعاصرة نفسها، لكي تتيح للقارئ معرفة الأصول النظرية للمناهج الجديدة والأجد قبل أن يواجه تطبيقاتها. وبالفعل، تولت المجلة في أعدادها الأولى تقديم المناهج النقدية المعاصرة دفعة واحدة، ابتداء من البنيوية والهرمنيومليكا (نظرية التأويل) وانتهاء بالانكاس والتفكيك ونقد القارئ. وكان من الطبيعي أن يبدأ درسنا النقدي بأعلام الشعر العربي الحديث من مصر، وأن نبدأ من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم بوصفهما الذروة التي وصلت إليها نهضة الشعر الإحيائي التي استلهمها محمود سامي البارودي، وانتقلت منه إلى أحمد شوقي وحافظ إبراهيم اللذين مضيا بهذه النهضة إلى مداها الحمى، وأسهما في تأكيد حضورها على امتداد الوطن العربي كله. وكانت وفاتهما سنة ١٩٣٢ بمثابة النهاية الطينعية لمدرسة الإحياء في توجيهها الذي كان قد ضعف وخفت قبل ذلك بسنوات، نتيجة متغيرات جارية وظهور مدرسة شعرية مغايرة في جللتها.

هكذا، شهد قراء هذه المجلة عشرين منها بحملان عنوان «حافظ وشوقي». وكان ذلك في أعقاب احتفالنا، سنة ١٩٨٢، بمرور خمسين عاما على وفاة كل من الشاعرين الكبارين، وهو الاحتفال الذي صبحته حلقة نقدية قومية، جمعت الاتجاهات النقدية الواعدة في ذلك الوقت إلى جانب الاتجاهات التي كانت قد رسخت واستقرت. وشهدت الحلقة النقدية الأصوات الجديدة لكل من كمال أبو ديب وعبد السلام المسدي ومحمد نبين وحمادي صمود ومحمد الهادي الطرابلسي وغيرهم من الذين تأثروا بالبنيوية والاتجاهات الأسلوبية المعاصرة وغيرها من المناهج والطرائق المختلفة، جنبا إلى جنب عز الدين إسماعيل وشكري عياد

ومحمد مصطفى بدوى ومحمود الربيعى ومحمد زكى المشماوى وغيرهم من الأساتذة المخضرمين الذين لم يكفوا عن تطوير مناهجهم، خصوصا فى حوارهم مع الجيل السابق عليهم، وهو الجيل الذى مثله فى هذه الحلقة أساتذة أجلاء من أمثال مهدي علام وشوقي ضيف. ويقلد ما شهدت هذه الحلقة تبلور الاتجاهات النقدية الحديثة فى وعدها، وفى حوارها الذى لم يخل من توتر المناوئة مع الاتجاهات السائدة، شهد ما خصصته المجلة من أعدادها حوارا آخر بين الشعراء المعاصرين فى الموقف من أحمد شوقى ومدرسته الشعرية. وكانت المباحثة بين صلاح عبد العبدور وأدونيس فى النظرة إلى أمير الشعراء لافتة فى تجاوب بعض عناصرها التى لم تخل دون تأكيد المفارقة.

ولم يكن احتفالنا النقدى بشعر أحمد شوقى وحافظ إبراهيم احتفالا مصريا بشاعرين من مصر، فهذه المجلة لم تعرف هذا النوع من النزعة الإقليمية فى أى عدد من أعدادها، وإنما كان احتفالا بأصول النهضة الشعرية العربية الحديثة، وقراءة نقدية للعناصر الأصلية من الشعر الإحيائى الذى شاعت شروط التاريخ وعوامل الجغرافيا السياسية أن يبدأ من مصر لينتقل إلى غيرها من الأقطار العربية. ولذلك كان الاحتفال النقدى قوميا بكل معنى الكلمة، يجمع ما بين مشرق الأقطار العربية ومغاربها، ولا يفصل بين جنوبيها وشمالها فى وحدة الاهتمام التى تبنى على تعدد الاتجاهات الفنية.

وكانت المجلة قد أفردت غدا خاصا من أعدادها قبل ذلك، أصدرته عقب وفاة صلاح عبد الصبور الذى تلمن له بالكثير، حين كان رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب. وصلاح عبد الصبور هو الذى رعى هذه المجلة فكرة وواقعا، منذ أن كان يحلم بوجود مجلة نقدية متخصصة ومخصصة للنقد وحده، تكون أشبه بالمدفعية الثقيلة للنقد الذى يثرى بتنوع المناهج وتعدد الرؤى. وما إن استقر به المقام رئيسا لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب حتى عمل على إخراج هذه المجلة التى أوكل رئاسة تحريرها إلى عز الدين إسماعيل ومعه صلاح فضل وكاتب هذه السطور نائبين للتحرير. وصدرت المجلة برعاية صلاح عبدالصبور وتشجيعه لتستهل عهدا جديدا من النقد، لا يزال يورق المحافظين وبعض الذين لا يحسنون فهم المناهج الحديثة. وكان هذا العهد بالقطع تأكيدا لحضور الاتجاهات المعاصرة فى شعر الحداثة العربية الذى لا يمكن أن نفلقه فى دائرة بعينها أو نحصره فى شاعر بعينه، فالحداثة العربية للمعاصرة تشمل صلاح عبدالصبور وأحمد حجازى وأمل دنقل كما تشمل بالقدر نفسه أدونيس والبياتى وسعدى يوسف ومحمود درويش ومن هم على شاكلتهم.

ونقدنا للنور الخاص الذى لمبه صلاح عبدالصبور فى حركة الشعر العربى المعاصر، ولا يزال شعره يلعبه باقتدار إلى اليوم، صدر عدد صلاح عبد الصبور الذى حمل دراسات نقاد تعددت اتجاهاتهم وتوزعت أقطارهم على امتداد الوطن العربى. ولم تغرد المجلة منذ ذلك الحين صفحاتها لشاعر إلا حين قمنا بإعداد «ملف» متكامل عن الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى بمناسبة حصوله على جائزة الشعر الإفريقى التى يمنحها منتدى أصيلة الذى يرعاه الصديق محمد بن عيسى وزير الثقافة المغربى الأسبق.

وقد استقر في نفسى منذ ذلك الحين أن الوقت قد حان لنمضى إلى الأمام فيما عقدنا عليه العزم حين قمنا بالتخطيط لإصدار هذه المجلة. وانتهى رأى أسرة التحرير إلى أن يكون الشاعر المحتفى به من خارج مصر تأكيداً للبعد القومى الموجود دائماً فى المجلة، خصوصاً بعد أن أفردنا أعيننا خاصة لكل من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وصلاح عبدالصبور، فضلاً عن ملف أحمد عبدالمطلى حجازى. وبقي أن نزيد فى تأكيد الحضور العربى لحركة الشعر المعاصر التى يتنسب إليها الشعر فى مصر بوصفه رافداً أساسياً من روافدها. وبعد تفكير طويل ونقاش هادئ، استقر الرأى على أن نبداً بالشاعر على أحمد سعيد «أدونيس» لأسباب متعددة. أولها وأهمها فى تقديرنا أن أدونيس شاعر إشكالى بكل معنى الكلمة، أثار إعجازه الإبداعى، ولا يزال، عاصفة شعرية وبمعية لاتزال تثير من غبار الطلع ما يدفع إلى تولد عشرات الأسئلة وتصارع عشرات الأجوبة. وثانيها أن شعر أدونيس شعر متمرد على كل المواضع التقليدية، يعصف بالثابت الجامد من أقيانم الشعر والفكر ليحرر المتغير الواحد من بؤس الحياة. وثالثها أن شعر أدونيس شعر مسالة بالدرجة الأولى، مسالة للإبداع، ومساءلة للذات المبدعة، ومساءلة للقارئ الذى يتلقى الإبداع، ومساءلة لقدرة العقل على طرح السؤال، ومساءلة للسؤال الذى يخلو علامة وجود وشعار هوية وحضور. ورابعها أن أدونيس وهب حياته كلها للقصدية النقدية، ولم يتركها إلا ليعود إليها بالمعرفة التى تؤكد حضورها المتصل، فوصل الفكر بالشعور، والدرس بالكتابة، وأمل التاريخ باستبطان الحاضر، ولغة الموضوع بلغة الأنا، وخطاب الذات بخطاب الآخر، وذلك على نحو غلت معه حقيقة قصيدته أكثر اتساعاً فى رؤيتها تفاصيل العالم الذى تنفضه لتؤسس على أنقاضه عالماً لا يكف حلمه عن التكشف والوعد.

لهذه الأسباب وغيرها قررنا أن يكون هذا العدد من فصول عن «الأفق الأدونيسى» من حيث هو كتابة وإبداع لا من حيث هو تسجيل لشخص. وقررنا البدء من شعر أدونيس ليس بوصفه الشعر الأفضل بين شعر الشعراء العرب المعاصرين، وما أبعد أفضل التفضيل عن الصدق أو الأمانة العقلية فى مثل هذه السياقات، وإنما لأن الأفق الذى يفتحته هذا الشعر يعد بالتجدد الدائم، ويغرى بالتمرد المتصل حتى على فاعل التمرد الذى يخلو موضوعاً لتمرده الذاتى، فالشعر الأدونيسى يضع نفسه موضع المسألة بالقدر الذى يضع أفكار القارئ الموضع نفسه، دافعاً قراءه إلى مسالة كل شيء، كما لو كانوا يبدؤون من جديد سفر نشأة والتكوين، وذلك فى عالم من صيرورة الإبداع الذى لا يكتسب اليقين فيه إلا حق السؤال والمضى الذى يتولد منه وبه وفيه السؤال إلى مالا نهاية.

ونصوّر أننا عندما نبداً بالأفق الأدونيسى فإنما نبداً بأفق الإبداع الشامل الذى نستله رمزياً بشعر أدونيس. أى أننا نبداً بالتغير لا الثابت، الاجتداع لا الاتباع، السؤال لا الإجابة، الممكن لا القائم، التقدم إلى الأمام لا التقهقر إلى الوراء، أندلس الأعماق وليس الربع الخالى للوعى الخاوى، مبدأ الرغبة وليس مبدأ الواقع، وودة التمرد وليس رماذ المعجز. ولذلك فإننا نكتبى بشعر أدونيس عن أشباهه، ونلجأ به على أقرانه بالقدر الذى نؤمن بإعجازه إلى إعجاز غيره ممن واجهوا بالإبداع حضور المبدع فى حياتنا. ووسيلتنا فى الاحتفاء بهذا الأفق

الدرس النقدي الذي ينطوي على معنى الاستعارة التي تستبدل بواحدة الإشارة تعددية الدلالة. أقصد إلى الدرس الذي لا يختزله منهج واحد أو ينوب عنه اتجاه واحد أو وحيد، فالتعدد والتنوع علامة الدرس النقدي المحدث الذي يتأسس بالاختلاف على أكثر من مستوى. وتأكيدا لمعنى التعدد والتنوع، تبدأ من شعر أدونيس لتصله بغيره من شعر أقرانه الذين نكن لهم كل التقدير والإعزاز والعرفان بما أسهموا به في المغامرة العظمى لإبداع الشعر العربي المعاصر.

وأخيرا، فليس لدى أسرة تحرير هذه المجلة سوى الأمل في أن تقدم دراسات هذا العدد، ولأصحابها جميعا الشكر على حماسهم للكتابة وحسن الاستجابة، ما يسهم في إضاءة وعي القارئ المعاصر بالأفق الأدوني، غير منفصل عن غيره من آفاق القصيدة العربية الحديثة، وأهم من ذلك أن تضع هذه الدراسات موضوعها ووعيتها المنهجية موضع المساءلة التي تحمّر الموضوع والوعي في الوقت نفسه. وكل كاتب في هذا العدد مسؤول عن فعل مساءلته مسؤولية كل كاتبة من كتابات العدد. أما نحن في أسرة تحرير هذه المجلة فحسبنا أننا نحترم آراء واجتهادات الجميع حتى لو اختلفنا مع بعضها، ومعتقدنا الذي لا نتخلى عنه هو تأكيد التعدد النقدي واحترام حق الاختلاف. وربما كانت إحدى الأمثولات المضمنة في الأفق الأدوني نفسه هي أمثلة الكاتبة الهولية التي تتولد من قيود التوحيد القمعي واستبدال منطق المشابهة القسرية التي تفقر الوجود بمنطق الاختلاف الذي يثرى به المحضور في الوجود.

**رئيس التحرير**

## ما بعد الأدونيسية

(شهوة الأصل)

### عبد الله محمد الغدامي\*

أهنا الطريق الذي يرفض أن يبدأ  
أهنا الطريق الذي يجهل أن يبدأ  
أدونيس<sup>(١)</sup>

وهذا يدخل في إطار القراءات الممكنة لمجمل أعمال أدونيس. وهي قراءات ليست متعددة، فحسب، ولكنها - أيضاً - متضاربة وقد تكون متناقضة، أو في الأقل قابلة للتناقض. وإن أية قراءة لأدونيس سلبية كانت أو إيجابية لمي شيء ممكن من جهة، وقابلة للنقض بقراءة أخرى معاكسة من جهة أخرى. ولهذا نلاحظ أن كل الذين كتبوا عن أدونيس كانوا على «حق» أو هم بالأحرى على شيء من «الحق». ولكل منهم براهينه المستمدة من «كلام» أدونيس المعلن والنشور. ولذا جاءنا «أدونيس المتصل»<sup>(٢)</sup> وجاءنا «الرابطة الأدونيسية»<sup>(٣)</sup> وجاءنا أدونيس المهرب والمفسد<sup>(٤)</sup>، مثلاً جاءنا أدونيس الرائد للمبدع النور على الثقافة والأمة واللغة.

ولكل قراءة من هذه القراءات وجهها وبراهينها وهي على شيء من الحق، وفي أدونيس شيء من هذه كلها ونصومه تعطى طالبها ما يطلبون.

- ١ -

ماذا يبقى من أدونيس بعد أربعة عقود من الكر والكر والكر...!؟

وما جدوى التحديث إذا ما رفض المجتمع وعامة الناس هذا المشروع، والتصرت الحداثة على نخبة اصطناعية...!؟

هذان سؤالان لا يمكن أن يفهما عن «قارئ» أدونيس، كما أنه لا يمكن الاستغناء عنهما أو تجاهلهما إذا ما أردنا فهم أو تفسير تحولات أدونيس وحالات «الفر» من تحت «كراته» المتتابعة. ويبدو أن أدونيس على شيء يهين السؤالين كليهما، وليس من الصعب استراق النظر إليهما من تحت جلدة الكلام.

\* جامعة الملك عبد العزيز، جدة، السعودية.

النسيان، بعد موته بعشرين سنة. فإما أن يولد يومها أو يطويه النسيان وينتهى<sup>(٧)</sup>.

من أجل أن يحيا المؤلف لابد من «موت المؤلف». وحياء أى مؤلف مبدع هى فى «خلاصته» التى تمثل الذاكرة الثقافية للأمة عنه. ورجال كالجاحظ والمتنبى ليسوا سوى ذاكرة كساعة فى الوجدان الدخلى للأمة، وهذا الكائن الوجدانى هو «الخلاصة» الإبداعية والفكرية لكل منهم.

ما الخلاصة الأدونيسية - إذن - ... ؟

من هو أدونيس فى مرحلة ما بعد الأدونيسية...؟

- ٢ -

يبدو أدونيس مشغولاً انشغالا مصيريا بفكرة «الأصل». هذا الحديث الخفى فى حديثه والمتحادى فى التحديث بلا تروع - حسب الصورة النمطية عنه - يظهر مهموماً بفكرة الأصل والتأصيل، كأنما هو أسير متعمق فى أسرويته.

وهذا ليس موقفاً منزلاً أو ناشراً وإنما هو هاجس متكرر ومتجدد المضمون فى كتابات أدونيس. فالمحالة عند مصطلح مرادف وليست مصطلحاً متغيراً. والمرادف دائماً صديق وودود ونوى الخير والصالح لرديف، وليس مبادياً وعدوالياً وتنميريا.

والمحالة أصل ينضاف إلى «أصل» وينبش عن «أصل»، ويسى إلى طرد كل دخيل على ذلك الأصل. وإذا ما كانت المحالة «أصلاً» فهذا معناه أنها ليست تقييماً وليست قرينة وليست شاذة، بل ربما يقول قائل إنها - أيضاً - ليست جديدة، وكأنك تقول إن المحالة ليست حادثة.

هذا تأويل ربما يكون متصفاً ومغالياً فى سحب مقولات أدونيس إلى حدود لم يقصدها المؤلف، ولكن متى كان قصد المؤلف هدفاً للقارئ أو مركزاً للقراءة أو شرطاً للتفسير...؟

والقضية ليست فى حصر الكلام على ما قصده المؤلف أو ما لم يقصده، ولكنها فى السؤال عما أجبر أدونيس على أن يقول قولاً قابلاً لأن يؤول هذا التأويل. وهذا سؤال يستضح أمره لاحقاً. ولكننا الآن نتف عند فكرة «الأصل».

ولكننا نقول إن أدونيس، وهو مقترح على هذه التأويلات كلها، هو أيضاً ليس أياً منها. والمسألة تتمحور على الطريقة التى يجرى بها تشرح<sup>(٨)</sup> (تفكيك...؟) الخطاب الأدونيسى.

ولا شك أن خطاب أدونيس اليوم «وأركز هنا على كلمة اليوم» هو خطاب محجوب. وأنا أحول هنا إلى مصطلح أهل الحديث فى كون الممارسة حجاباً.

والخطاب المحجوب لا يصل إلينا سائراً، بل يصل مع حجاباته، ونحن لا نقرأ ونفسر الخطاب ولكننا نقرأ هذه الحجابات، سواء ما هو تجميلى منها أو ما هو تشويشى. وكما أبو ديب من جهة، وكاظم جهاد من جهة أخرى، لا يقرآن الخطاب بما إنه خطاب إلهائى فكري موضوعى، ولكنهما يستقبلان المحجب، أى الخطاب محجوباً بأقمشة تروهم عند أحدهما وتسود عند الآخر. إن المؤلف عندهما «حى» بمعنى أنه موجود وجايز وفاعل ومنفعل. ويبدو أن النص الأدونيسى أقوى من أن يسمح بإعمال مصطلح «موت المؤلف»<sup>(٩)</sup>. ولذا صار حضور المؤلف حجاباً يفتح الخطاب فيلغى زمانته ويحوّله إلى «خطاب وقتى محجوب»، وهذا لا يؤهل أبى واحد منهما لإعطاء حكم نقدي عن أدونيس، أو لقراءة الخطاب الأدونيسى قراءة إبداعية، ولو جرب أبو ديب أن يقرأ أدونيس مثل قراءته عن الشعر الجاهلى، أى قراءة الخطاب غير المحجب لخرج منه نتائج مختلفة. على أبى هنا لم أتس تحليلات كمال أبو ديب لبعض قصائد أدونيس وهى فعل نقدي تطبيقي متحمز، غير أن هذا ما لم أقصده هنا، وإنما قصدت تصوير التجربة وتمثيلها حضارياً ومعرفياً. وكذا يقال عن كاظم جهاد الذى قدم جاك ديريدا كخطاب سافر فى الوقت الذى ظهر أدونيس عنده من تحت الحجب.

الخطاب المحجب - إذن - يفرض علينا قراءة محجوبة ولن نخرج بقراءة متجاوزة - حسب المصطلح الأدونيسى - إلا إذا حاولنا إزالة الحجاب المنظر لمرئنا ولجسد النص، وتعاملنا مع «الخلاصة» الإبداعية والفكرية لأدونيس كى نحاول نعرف ما يمكن أن يبقى منه بعد أربعة عقود من الآن.

إنها محاولة للإبصار إلى الصوت الأتى من الزمن الأتى، وكما يقول روبير اسكاريت فإن لكل مؤلف موعداً مع

والإجابة تأتي بالإعلان عن «شهوة الأصل»، هذا التعبير الذي يستعمره أدونيس من قفاليري<sup>(٩)</sup>، ليقول عبره إن «الأصل» ليس قديماً أو شرطاً أو حلاً قسرياً ولكنه «شهوة» ذاتية ورغبة نفسية وحاجة وجدانية. فهو أصل نفسي ووجداني، ولكنه ليس رومانسياً. إنه قاعدة إبداعية من جهة، وفكرية من جهة ثانية. إنه «التفجر الإشراقي» (ص ١١٠)، وهو أيضاً الأساس الفكري.

وبما أنه كذلك لزم فك العلاقة ما بين مفهومى التقليد والأصل، وهنا يقول أدونيس:

إن لفظة «تقليد» تشير إلى أسرين: أصل، ومحاكاة للأصل. وكانت لفظة «أصل» تعني، بالنسبة إلينا، الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والحدث النبوي. لهذا حين كنا نقول عبارات مثل «شعر تقليدي» أو «فكر تقليدي» لم تكن تعني بها شعر الأصل، أو فكر الأصل، وإنما كنا نعني النتاج الذي استمادهما في العصور اللاحقة، بطريقة تمثيلية اجترارية. ونحن كنا نصف قصيدة بأنها تقليدية، لم تكن تطلق عليها هذه الصفة مجرد كونها موزونة، وإنما لأسباب أخرى. ونحن كنا نقول بالرفض أو التجاوز أو التخطي كما نمنى، على الشخص رفض القراءات التي فهمت الأصول بطرق لم تؤد إلى الكشف عن حقيقتها وغناها، بقدر ما أدت إلى قوليتها وتجميدها (ص ٥٦).

هنا تبرز شهوة «الأصل» عند أدونيس بوصفها قيمة جوهرية جرى طمس جوهرها وإفساد أمثلتها بأيدى تحكمت بالإبداع والفكر والتاريخ حتى اختلط مفهوم الأصل مع مفهوم التقليد وانطمس الجوهر. ومهمة أدونيس المثلثة هنا هي في الشروع بـ «قراءة جديدة لما مضى» (ص ٥٣)، وهي قراءة تعني «إعادة التملك للمعرفى لأصولنا الثقافية بعامة، ولأصولنا الشعرية بخاصة».

المشكل – إذن – أننا أمة «أصول» ولكن أصولها مسروقة منها ومخبأة عن عيونها، وأننا أمة تملك الشهوة

نفى سيرة أدونيس الشعرية الصادرة عام ١٩٩٣ بعنوان (ها أنت أيها الوقت) يأتي «الأصل» بوصفه صوتهم النص ونواته، حيث يقف أدونيس مخاطباً «الوقت»، وقت الحداثة ووقت الخطاب المحسب وذلك كى ينزع المحسب عن الخطاب ويسفر عن وجهه بلا مواربة.

هنا يبحث أدونيس عن شجرة النسب المائلية لوقته ولخطابه ولنوياه. وفيه يجرى الحديث عن «النوياه» عند وعدد يوسف الخال، وهي نويا لا تغادر الأصل ولا تعاديه.

ويبدأ عخط الأسئلة مع ثلاثة أسئلة رئيسية هي:

ما الأصل...؟

ما التقليد...؟

ما التقليد...؟

هذه أسئلة أدونيس<sup>(٨)</sup> (ومعه يوسف الخال بوصفه شخصية سرمدية يجرى إسناد الضمير إليه مناصفة مع أدونيس في سيرة شعرية مشتركة بينهما).

وقد لا يكفى أن نقول إنها أسئلة أدونيس، ومعه الخال، ولكنها – أيضاً – أسئلة المصنوع وأسئلة الثقافة. وهي لهذا مصدر الخلط أو التشوش والاختلاط والتخبط (حسب عبارات السارد – ص ٥٥).

إنها ليست أسئلة خصوصية. ومن هنا، فإنها ليست مشروعا فردياً إبداعياً، ولكنها أسئلة جماعية تستثير أجوبة تتعدد بعدد الأسئالين. ولذا، اختلط الأصل مع التقليد اختلاطاً شبه عضوي لدى البعض حتى صار رأى انتقاد التقليد كأنها هو انتقاد الأصل، وأى دعوة للتجاوز سوف يجرى تأويلها على أنها تجاوز للأصل، بمعنى إلغاء الأصل ورفضه، وليست تجاوزاً للتقليد.

هنا يصبح أدونيس متهماً ويصبح مارقاً. وكما هي القاعدة الجناحية فإن لكل منهم حق الدفاع والمرافعة ضد الاتهام، وهذا هو السر وراء هذه «السيرة الشعرية» لأدونيس، الصادرة عام ١٩٩٣، أى بعد أربعة عقود من تكسر النضال على النضال.

الشيخ محمد بن عبد الوهاب، حيث يقف أدونيس على سر الدعوة الوهابية وهو أن «التوحيد أصل الأصول وأنه المقصود الجوهري»، وأن «يؤمن الإنسان بالتوحيد هو، إذن، أن يكمل نفسه»، ولا بد أن يقترن هذا الإكمال بإكمال الله ولا يتم التوحيد حتى يكمل المخلوق جميع مراتبه لم يسمى في تكميل غيره، مما يجعل كلمة التوحيد المتشكلة بـ «لا إله إلا الله» كلمة فعل وليست كلمة تلفظ فحسب<sup>(١٧)</sup>.

### - ٣ -

تتعلق أعمال أدونيس، في كل عقد كتاب، تبدأ مع بيان الحداثة في السبعينيات، ثم الشعرية العربية في منتصف الثمانينيات ثم سيرته الشعرية في ١٩٩٣، وفي كل عقد يظهر بيان عن «الأصل» يؤكد مفهوم «الأصل» ويحسم الأمر فيه ويظهر بهذه الشهوة الطاغية «شهوة الأصل».

والأصل هنا عودة إلى الجذر، إلى رحم الثقافة واللغة والجد الأول. والكلام هنا لن يأخذ حقه من التوازن والشماع إلا إذا رفع الحجاب عن علاقة الحداثة العربية بالحداثة الغربية. وهذه مسألة ظل أدونيس يصرخ جهازا بها وملنا القول فوها، وهي تتلخص بمقولة الاختلاف والاكثاف الجرجانية، التي يأخذها أدونيس ليقس بها المسافة بين الإبداع والتقليد من جهة والأمالة الحضارية والذوبان الخارجى من جهة أخرى. وفي ذلك يقول:

الحداثة... هي الاختلاف في الاكثاف؛  
الاختلاف من أجل القدرة على التكيف، وفقا  
للتغيرات الحضارية، ووفقا للتقدم. والاختلاف من  
أجل التأصل والمقاومة والخصوصية<sup>(١٨)</sup>.

هنا - وفي عام ١٩٧٩ - يجرى تحديد الطرق وتقنين المصطلح، فالتجاوز والتخطي هما عمليتا اختلاف. وهذا الاختلاف يقوم لأسباب عملية «إبداعية» فهو ليس خروجاً ولكنه «دخول»، إنه اجتياز من أجل «التكيف». وبما أنه كذلك فهو - إذن - فعل داخلي ومن تحت مظلة السياق، هو «اختلاف في الاكثاف»، هو مواومة ودخول إلى، وليس خروجاً عن.

للأصل، ولكن شهوتها مشوبة بشوائب الاختلاط المعرفي والعاطفي، ولذا احتاج الأمر إلى مشروع يمد اكتشاف الأصل ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعي والفكري، متمثلاً أولاً ما يتمثل بالقرآن الكريم والحديث النبوي والشعر الجاهلي، بعد استبعاد «التقليد» وكشف الزيف. ومن هنا يصبح «التجاوز والتخطي» بمعنى «العودة إلى».

إنه تجاوز للركام والحواجز والشوائب وتخط للمقنود والحدود والشروط من أجل النهي عما هو أصل وأصيل. وهذه عودة صادقة وليست رفضاً مكابراً. ولذا قال أدونيس بضرورة إلغاء «الزمنية» وتجريد الحداثة من «الزمنية» لكي يتسنى للحداثة أن «تعود» وأن تكون «عودة» للأصل. ولن يصح الأخذ بالزمنية وربطها بالحداثة لأن ذلك سيحسم «التلون أكثر حذلة من الحرير» (ص ١٦١) و«التنك أكثر حذلة من اللهب» (ص ١٦٠).

الأصل ذهب وحرير، والتقليد تنك وتايلون. ولذا فإن الحداثة تجاوز وتخط للتايلون والتنك وعودة إلى الذهب والحرير.

هذا إشهار صريح وصادق بقوله أدونيس عام ١٩٩٣ متجاوزاً فيه مع أفكار قالها عام ١٩٨٥ وأفكار أخرى قبلها قالها في السبعينيات<sup>(١٩)</sup>. ومنها قوله:

إن جذور الحداثة الشعرية، وبخاصة، وألحداة الكتابة، بعامه، كاشنة في النص القرآني، من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القمم الشعرية، وإن الدراسات القرآنية وضمت أسساً نقدية جديدة للدراسة النص، بل اجتذبت علما للجمال، جديدا، عمدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة<sup>(٢٠)</sup>.

والشعرية تنتمي إلى الفضاء القرآني، بوصفه «الأصل» والاتجاه نحوه هو «التأصيل».

هذا هو «الأصل» التي تستر على أدونيس وتستحوذ عليه هي «العودة إلى الأصل»... وبها نستطيع تبصير كتابته عن...



الشعر أو قديما يجب أولا أن تكون شاعرا. ولا تكون شاعرا في لغة ماء إلا إذا شعرت وكتبت كأنك أنت هي، وهي أنت<sup>(١٥)</sup>.

ليس «أنت هي» فحسب، لأن هذا اختلاف مفرط، وليس «هي أنت» فحسب، لأن هذا اختلاف مفرط، ولكن الاثنين معا: أنت هي، وهي أنت.

وهنا سوف يتسارى الصوتان، لو نظريا - ونحن هنا في مجال التنظير طبعاً - فالصوت المفرد لا يتفرد إلا ليجتمع، وهو لا يجتمع إلا ليتفرد.

وفي كلمات أدونيس «فإن يكون الشاعر العربي حديثاً هو أن يتكلم كأنه كاتبه كأنها لهب طالع من نار القديم، وكأنها في الوقت نفسه نار أخرى»<sup>(١٦)</sup>.

- ٤ -

والآن...

ما الأصل...؟ ولماذا الأصل...؟!

من الواضح أن أدونيس مشغول ومتشغل بفكرة «الأصل» و«شهوة الأصل»، ولكن السؤال يظل عائداً في الذهن عن ماهية هذا الأصل، وعن سبب هذا التعلق بالأصل.

أما سبب التعلق فهو أمر يمكن تلخيص أطرافه وسط كتابات أدونيس، وسوف نقف على ذلك بعد قليل.

غير أن السؤال عن ماهية «الأصل» هو ما سيظل معلقاً دون إجابة. فآدونيس يختار ألا يجيب أو لعله لم يفترض السؤال أصلاً.

يكفي أدونيس بتحديد مصطلحات الأصل والتأصيل والاختلاف ومن داخله الاختلاف، ويسمى القرآن الكريم والحدوث النبوي بوصفهما أصليين، كما يسمى الشعر الجمالي وشعره من الأمويين والعباسيين، بوصف الجميع من أهل «الأصل». ولكنه يسمى دون أن يصف.

الأصل مركز يمثل البداية والاستمرار، وهو علاقة قابلة للتسمية ومتجسدة جسدياً ذهنياً يكفي لأن يجعلها مشاراً إليه غير يخفى الإحالة، وهو مضمر غير مستتر له اسم وله معنى.

وليس هذا تقليداً وانصياعاً لشرط النمط، لأن «الاختلاف» يحدث من أجل «التأصل» وليس التقليد.

وأما الاختلاف المتكيف والاختلاف المتأصل هي تحقيق لمشروع الإبداع الأميل.

وعدم ذلك يؤدي إلى واحد من إشكالين يشمر إليهما أدونيس بقوله:

إن الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر هو الموت، أي التيهن كالخدعان، بالنمى إلى نار هذه وجمرها. والاختلاف المفرط هو بلوت أيضاً - أي الصخر كالبحر (ص ٣٣).

هذا بيان يضع الحداثة في الاحتلال. إنها مشروع احتلال لأنها ليست اختلافاً مفرطاً وليست اختلافاً مفرطاً. ولكن الاختلاف شرط والاختلاف شرط، غير أن شرط الشرط هو تجنب الإفراط. وهنا تكون الحداثة «أصلاً» متكيفاً ومتأصلاً.

ولهذا فإن الحداثة مشروع عربي «أصيل» جاءت ولادته من عهد مبكرة، وتلازم مصطلح الحداثة مع مصطلح «القديم» وتساير المصطلحان معاً منذ بدء النشأة. وتملك الحداثة حقاً تاريخها وقيمتها مساوية لحق «القديم» في الوجود والتقدير. فهي ليست مخترعاً غريباً وليست صناعة مستوردة. وهي معروفة لدى العرب منذ القرن الهجري الثاني، وتعود أصولها إلى الجاهلية. هذا ما يقوله أدونيس في بيانه من أجل الاختلاف المتكيف والاختلاف المتأصل<sup>(١٧)</sup>.

وهناك علاقة عضوية بين الذات المبدعة والأمة المبدعة؛ فالفرد لا يبدع إلا داخل خيمة الإبداع القومية. والشاعر مفرد في جملة اللغة والأمة، وإذا حدث تلاحم بين الذات والأمة واللغة، جاء الإبداع حبيذاً. وهو هنا اختلاف عضوي يتأصل بواسطة الاختلاف الراعي لهذه العلاقة التلاحمية وشرط التجلوب مع اختلافنا والتناقل.

والحداثة في هذه الحالة ليست خروجاً وفراراً عن اللغة ولكنها إسكان في الدخول وإسكان في الفوص وإسكان في التأهيل.

ذلك أن الحداثة الشعرية في لغة ماء، هي أولا حداثة هذه اللغة ذاتها. فقبل أن تكون حديثاً في

عليه مما يؤول إلى تفرق، بينما كان الهدف هو توحيد الحس الاستقبالي وتجميعه وتعلميته.

يكفى أن نقول بالأصل والتأصيل ونسمى الأصول، ثم تنسب الحادثة إلى هذه الأصول.

هناك - إذن - سبب مصيري في عدم تعريف الأصل، لقد جرى تجنب التعريف ولم يجر تركه أو إهماله، أو ربما نقول إن الحاجة تقضي بعدم التعريف، وذلك من أجل «إشراك» أعضاء البنية الثقافية كافة في عمليات التبيين لمشروع لا يحد نفسه إلا إن جرى تبويوه ثقافيا وقبوله قبولاً جماعياً بوصفه «أصلاً» مثل تلك «الأصول» الراسخة ذهنياً في ضمير الجماعة.

إن إلـ «أنا» هنا تسعى جاهدة لأن تكون ضمن «التح» وفيها ومن داخلها، واختلاف الأنا ليس سوى وجه من وجوه الاختلاف المتأصل.

وأوديس يحاول أن يتكوف عبر انتسابه وانتمائه إلى الأصل حيث الأب الأول، وهذا الابن وهو ابن ليس ضليلاً مثله مثل إسرئ القيس الذي تحول بعد موته ليكون أصلاً وليس ضليلاً، ومثله مثل أبي تمام الذي كان «باطلاً» في حياته، ولكنه بعد ذلك صار أحد المعالم الحقيقية للأصل الشعري. وما هو أوديس يخطط لهذا التأصل ويستتبعه.

- ٥ -

هنا تفسر الحادثة الشعرية عن الحداثات الأخرى - الاقتصادية والفكرية والسياسية. وبما أن للحادثة الشعرية أصلاً تعود إليه، فإن مشروع الحادثة المعاصرة لم يتحقق إلا لهذه الحادثة ذات الأصل.

فالشعر أصل له حداثته، لأن له أصوله، ومنه جاءت الحادثة الشعرية المعاصرة.

أما الحداثات الأخرى من اقتصادية وسياسية وفكرية، فهي في عرف أوديس لم تتحقق (١٧). ولم يذكر أوديس الأسباب هنا أيضاً. إنه - فحسب - يصف ما يراه.

اسمه الأصل... ومسماه القرآن والحديث والشعر الجاهلي... إلخ. أما صفته فهي شيء مسكوت عنه. هل هذا لأنه معروف ولا يحتاج إلى توصيف...؟ أم لأنه يسمو على التعريف والتحديد...؟

ربما تكون هذه أسباباً لعدم تعريف «الأصل». ولو قلنا ذلك لدخلنا إلى تصور روماني حالم عن مسألة «الأصل». وهذا لا يحدى ولا يمنع شيئاً إذا ما كنا في مجال التفكير وأسئلة التفكير. والأولى أن نبحث عن سبب أكثر علمية من هذه الأسباب الظاهرة.

وفي طرقتنا للإجابة لنفترض أن أوديس قدم فصلاً توضيحاته الخاصة عن «الأصل» واتهمك في إعطاء تعريف منطقي محدد يجمع ويمنع ويحصر «الأصل» في بضع كلمات، ماذا سيكون مآل هذا الأصل في هذه الحالة...؟ طبعاً سيتحول هذا المرفق المقتن ليكون مصطلحاً خاصاً بدلالة خاصة ومقيدة. وسيتوقف عن وضعه العام الذي هو فيه صورة ذهنية جماعية مطلقة، يفهم منه ويحد فيه كل فرد من أفراد الأمة ما يطلعه منه دون وسطاء أو عرافين أو دخلاء.

لو استعرضنا هاتين الوضعيتين فسوف نرى أن حياة «الأصل» تكون بإطلاقه وتركه حراً في تلاقله مع الناس.

ثم - وهذا هو الأهم - إن أوديس لم يمكن يطرح مفهوم «الأصل» مجرد الطرح العلمي النظري، وما كان مختاراً في طرحه ذاك، ولم يك حراً فيما يقول ويصرح به. لقد كان يتكلم مدافعاً ومحمياً. إنه يدافع عن نفسه وكان يحامي عن الحادثة، بعد وقوع الاتهامات المضادة من جهة، ووقوع الإفراط في التجاوز والتخطي، أي الاختلاف المفرط من جهة ثانية.

هنا جاءت ضرورة اللجوء إلى «الأصل» بوصفه النزع الحامي من السقوط أو الاقتلاع.

لهذا يكون الحديث عن «الأصل» بوصفه مسمى دون توصيف هو لجوء إلى المذاكرة الجماعية المتفق عليها، ومن هنا يلقط يائي التظلمين وبأي الاحتماء. وهذا لن يتحقق لو غاب أوديس، بوصف هذا الأصل بوصف جنلي غير متفق

وشهرة الأصيل بوصف ذلك سناً وأساساً يبنى عليه - وهي محاولة لم يتمكن الباحثون من تكرارها لأنه شاعر معنيّ بغنايته وإبداعه الذاتية ولم ينشغل بمشروع حساس يدخله في معضل الافتراق المتوتر. ولذا كانت مختارات الباحثين قليلة الشأن والمفعول.

ولقد حاول شاعر مثل البارودي أن يسلك هذا المسلك الحساس واتخذ لنفسه مختارات شعرية، غير أنه أخفق في الاختلاف إغراقاً جعله مبدعاً محبباً ولم يرتفع به إلى درجة المبدع المجلد، ولذا تساوئ إبداعاته مع مختاراته دون أية إضافة متميزة.

وتجد التميز والتنافس والتصارع الداخلي بين مختارات أي تمام وشعره بحيث يصح أن نلاحظ وجود اختلاف في التلاصق بين هذين المنجزين لذلك الشاعر الطائي الرائد.

وهذا هو نموذج أدونيس الذي اختار من ديوان العرب واتبنى إلى الأصيل العربي، وهو اختيار اضطرار مثله مثل أي تمام؛ هو اختيار باتجاه الأصيل بدل الاختيار بمفارقة الأصيل ومجاهلته، وهو فعل ضروري لتجربة أي تمام لكي تتأصل وتتصالح مع ذاكرة الأمة. ونجح هذا المسمى لأي تمام فصار من شعراء الأمة التي يحفظ الناس قصائده ويتأسرون بها ويستعينونها على ألفتهم لشعره وجملتهم وردود أفعالهم تجاه ظروف حياتهم.

لقد تجمع أبو تمام في تأصيل نفسه وشعره «في» ثقافة الأمة. وهذا ما يحتاجه الحنلة المعاصرة. ومن الواضح أن أدونيس - خاصة - يسعى إليه. ولذا جاءت عنده «شهوة الأصيل» وتجلت في أفعاله ونظراته؛ لأنه ليس مبدعاً فحسب ولكنه منظر يسمي إلى غرس شجرته الخاصة وسط بستان الشعر العربي.

إنه مسمى لكتابة تاريخ «ما بعد الأدونيسية»، وتوجيه مصير الأدونيسية إلى مرحلة تلونها وتبقى فيها التجربة مقبولة ومحبوبة، وليست ضليلة ولا باطلة.

ولعله خاف على نفسه وعلى حياته من مصير مثال تعجز فيه الحنلة الشعرية عن تحقيق حياتها الثقافية الجماعية، ولذا لجأ إلى «الأصل» وانتسب إليه لكي يقول - دون أن يقول - إن الذي لا أصل له لا فرع له أو لا عظمة له - حسب المثل الشعبي.

هي حكمة شعبية يتمثلها أدونيس لتأصيل نفسه وحياته. وهي حكمة تأخذ أسباب بقائها وقبولها عبر انتمائها وتأصيلها. وهو تأصيل لا تملكه الحقول الأخرى، لأن ليس في الجاهلية أصول اقتصادية وفكرية وسياسية؛ أي أنها سياقات منبثة ولا جذور.

هذا هو تفسيرنا لدعوى أدونيس عن وجود حنلة شعرية عربية معاصرة، وغياب الحنلات الأخرى، وهو - فيما نرى - السبب وراء الانسحاب إلى الأصل. ذلك الانسحاب الذي دعت إليه ضرورات المرافعة عن المشروع من جهة، والمصالحة مع الرأي العام من جهة ثانية.

ولكن هل هذه مصالحة مشروعة وتجدر أن تصدر من مبدع تموذ على مبادئ أسلافه من المبدعين الذين يرون أنهم يقولون وعلى غيرهم أن يعرب، والذين ليس عليهم أن تفهم البهر...؟

إن أدونيس لا يقدم نفسه على أنه فردق جديد أو بحري ثان. إنه ليس شاعراً فحسب. ولو كان كذلك فقط لجاز له ما جاز لسلفيه، ولكنه رجل يقدم نفسه بوصفه «استاذ» لهذه الحنلة المصرح بها. ومن هنا فهو معنيّ بأمور غماحها وقبولها. وهو نجاح وقبول لن يتحقق إلا إذا «تصالحت» هذه الحنلة مع جمهورها المستهدف بالتحديث، فإن لم تتحقق هذه (المصالحة) فما الجدوى - إذن - من تحديث يكتفى بالتأني والتفرد والذاتية المترفة - أو الترسمية - كما هو الشأن للمهود لدى المبدعين المشغولين بإبناحهم ولا غير.

إن أدونيس يقتسدي بأبي تمام ذلك الشاعر المأخوذ بمهنته، لا بإبداعه فحسب. ولن يثبت هنا أن مختارات أي تمام في الحساسية كانت مسمى نحو «الأصل» والتأصيل

## الهوامش

(١) الآثار الكاملة ٤٦٧/١، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

(٢) كاظم جهاد، أدونيس مفتاحاً، مكتبة مدبولي ١٩٩٣.

(٣) طرح كمال أبو ديب فكرة إنشاء رابطة تسمى «رابطة الأدونيسية» في مقال نشره في جريدة الحياة عقب صدور كتاب أدونيس للكتاب. يرى أبو ديب أن هذه هي الوسيلة الأفضل لتقديم أدونيس. ولقد ردت عليه عائدة سعيد بمقال تنقضي أكلت فيه أن التفكير لا يأتي عبر ترسيخ الفسفة وإنما يكون ذلك بواسطة دفع تجربة الإبداع المعرفي بصورة جماعية.

(٤) انظر ملا أحمد فرح عقيلان، جماعة الشعر الحرة، نادي أبها الأدبي، أبها، السعودية ١٩٨٢.

(٥) لقد استخدمت مصطلح «التشريحية» على أنه مقابل لمصطلح de construction وشرحت أسباب ذلك في الخطبة والتكلم، ص ٥٠، النادي الأدبي، جدة ١٩٨٥.

(٦) عن «موت المؤلفة» يوصله مصطلحاً، انظر السابق ص ٧١.

(٧) رئيس إكسكارت، سوسولوجيا الأدب، ص ٦٠، ترجمة أمال أنطون حرموني، منشورات عكرت، بيروت - باريس ١٩٧٨.

(٨) أدونيس: «ها أنت أبها الوقت، صورة شعرية ثقافية»، ص ٥٤، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣.

(٩) السابق، ص ١٦٨.

(١٠) أدونيس، الشعرية العربية ٣٣، ص ٥٠، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥. وانظر أيضاً ديوان الحفلة ص ٧٨، ٣٣. ضمن كتاب البيئات، دفاقر، كلمات، البحرين ١٩٩٣.

(١١) الشعرية العربية، ص ٥٠.

(١٢) أدونيس (وعائدة سيد)، الشيخ الإمام محمد بن عبد الوهاب ٥ - ٦ ديوان النهضة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٣. يتضمن الكتاب تصوراً مختاراً من كتابات الشيخ قدم لها أدونيس. ولقد صار أدونيس يشير إلى هذا الكتاب بوصفه الجزء الرابع من مشروع الثابت والمتحول.

(١٣) ديوان الحفلة، ص ٣٣.

(١٤) السابق، ص ٣٣.

(١٥) الشعرية العربية، ص ١١٠.

(١٦) السابق، ص ١١٢.

(١٧) ديوان الحفلة، ص ٢٩.

## • تنويه •

للأسف اكتشفت مجلة «فصول» أن مقال فخري صالح المتون: «قصيدة النثر العربية: الإطار النظري والنماذج الجديدة»، الذي نشر بالجملة (المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧)، ليس سوى إعادة صياغة لمقال آخر كان قد نشره بمجلة «الأدب المعاصر» العراقية قبل سبع سنوات. وإذا تمتر «فصول» لتكرارها عن هذا الخطأ، فإنها تعد بمحاولة عدم تكراره، وترجو من الكتاب عزوها في ذلك.

## سؤال المعنى، والمعنى الشعري أول الشيء لا أدونيس

### مصطفى الكيلاني\*

الأمكنة والأزمنة واللغات، أي المعنى الذي يشكل أثناء تكرار فعل الكلام لدى الطفل المنهض طبعه له، والذي يصير بتراكم الخبرة تكلما دالا..

فكيف يلتقي الحس والتجريب في بنية اللغة واللغة الشعرية على وجه الخصوص؟ ما حدود المعنى وأفاقه الممكنة في اشتغال لغة الشعر؟

الثابت بدق في الدراسات التداولية ذات البعد التأويلي أن المعنى ليس صورة للمعنى المباشر ولكن اللغة هي التجريبي والرمزي في اللحظة ذاتها، وإن تفاوت مستوى الحضور لأحدهما في اللغات الاصطناعية أو الاصطناعية. فليست اللغة إظهاراً للمحسوس بواسطة التجريبي، وإنما هي الظهور بذاتها وفي ذاتها، مما يهدم فكرة إمكان إحلال اللفظ محل الشيء. وثبتت سمة الخصوصية عند الحديث عن لغة الشعر: التي ليست بالضرورة انزياحا عن لغة الاستعمال، كما ذهب إلى ذلك عديد البنيويين، بل قد تكون الأصل السابق ولغة

أوقفني فيما يبدو قرأته لا يبدو فيهغنى ولا يهغنى فيهغو، فلامعنى فيكون معنى...<sup>(١)</sup>.

معنى القصيدة هو محصل تركيبها وليس الجزء دالا بلذاته شأن الجملة النحوية إذا ما اختصروا منطق التناظم الدال، فهو ذلك الوجود العام يرد مشهدا لثوبها لحال تظهر أو تختجب، تقارب الظهور أو تفرق على الاحجاب.

فلا يكون المعنى الشعري سابقا للإح كآن يرد متخلجا في النفس، «قلما في الصدر»، «متصورا في الذهن» على حد تصوير الجاحظ<sup>(٢)</sup>، ثم يخرج بالكتمان إلى العلوت على غرار منظور السببية لدى الرومنسيين، وإنما الشعر - المعنى شبيه بالنحو العام في تقدير شومسكي، ذلك المعنى الممكن يصل بين مختلف الذوات المتكلمة بقطع النظر عن اختلاف

\* كلية الآداب - بيروت - تونس

ب - والمعنى الشعري عدم لأنه مسكون أو محكوم باللا - مقول الذي يقال بعينه ويظل بعينه الآخر محجباً، ممكناً عند تواصل فئتين مقعشرتين على الحوار؛ ذات النص وذات قارئه.

والعدم، هنا، أعمق دلالة من أن يكون فراغاً، وإنما هو ذلك الفراغ الظاهر يكسب النص والقراءة معاً شحنة تدلالية - نسبة إلى التبدال (Significance) - قادرة على استقدام أبعد للمعنى وأدقها. وهذا العدم هو الذي يكسب النص الشعري طابع التبيين (Structuration)؛ أي الانفتاح الدائم على زمن أو أزمنة قادمة، وهو مشروط بالوجود الأول، ذلك البناء النصي المكتشف.

ج - والمعنى الشعري موجود (étant) مرتبط بضمير يتكشف ويحتجب في اللحظة ذاتها، يقول وينقال أو يقول أحياناً كي لا ينقال بضمير شئ من التحايل والمخاطلة والظهور والاحتجاب بنفسه اللحظة الكتابية. فلا يتواصل الوجود والعلم الشعريان إلا بهذا الضمير «أنا - المتكلم، مخاطب ضميراً؛ «أنت» أو «أنتم»، ويحول على يمكن ضمير؛ «هو» الذي قد يعنى امتداداً لك «أنا» أو مجالاً يلتقي فيه «أنا» و «أنت» أو «أنتم» في حيز دلالي مشترك.

ذلك هو المعنى الشعري في تخليد شامل؛ وجود، عدم، موجود، بها قد نستطيع غرق المادة واستقدام النثر القليل من ومع اللغة الأولى، المعنى البليغ كما هو الشأن في سياق لحظة أدونيس الشعرية «أول الشيء».

كيف أعطيك شكلاً

أيهذا الصديق الذي لا يزال يعانده؟ سميتك  
الشيء - قلت :

امتلكتك .. لكك الآن تنقر، واسمك ينقر/ ماذا  
أسميتك؟

هذا مكانك/ غيرت نورك أم أننى

لست فلسفى؟ أنا أنت؟ لكن ضموك مازال  
يسطع - كاد الحريق

أن يجوس عروقي ملتصقا كلماتي - مهلاً

الاستعمال هي الفرع اللاحق. إلا أن الفرع استبد بالأصل وركز في ذهن وهم التسمية بين الشئ والتسمية، بين المسمى والمسمى، بين المبرر عنه والمبرر<sup>(٢)</sup>. وإذا بنت اللغة الاصطناعية انزياحاً عن لغة الاستعمال، فإن لغة الشعر هي الصدى المتقادم يحمل آثار للمعنى البليغ قبل أن يستبد وهم الحقيقة بالحقيقة، والمقل بالمقل الأول. فما يدعم وهم انزياح لغة الشعر عن لغة الاستعمال هو التداخل بين اللغة والشعور، مما يدفع إلى التساؤل: هل بالإمكان البحث عن اللغة خارج تأثيرات هذا الشعور؛ أي العودة باللغة إلى البدء، إلى الشئ ذاته قبل حدوث المعرفة، قبل حدوث الشعر ذاته؟

قد يكون هذا الرجوع الذي يدعو إليه مرلو بوتوي Mer-  
Jean Ponty يمكننا في مجال البحوث العلمية التجريبية؛

إن الرجوع إلى الأشياء ذاتها هو الرجوع إلى هذا العالم قبل المعرفة، الذي تكلم عنه المعرفة حيث كل تخليد علمي يزاؤه هو عمل تجريبي<sup>(٣)</sup>.

غير أن الفصل بين السابق واللاحق، بين اللغة والشعور أو بين اللغة وتلك «القوة الكامنة في الذات التي ترفع اللغة إلى الشعور، أمر ليس باليسير؛ لأن الشئ منذ أن تحول بالتسمية إلى وجود ذهني؛ أي إلى معنى لا يبقى من الخسإ إلا الصورة الخافتة التي بها تكون التفضية بعيداً عن نقل التراكم، مما يعطى للذهن الفئوى والخيال الشعري على وجه الخصوص - اقتداراً على تركيب الجمل؛ أي توليد المعنى أو المعاني.

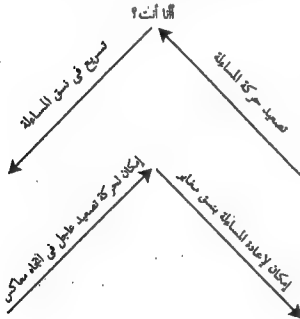
إن الاقتصاد على بعد واحد في استقراء المعنى الشعري يؤدي حتماً إلى انحسار الأفق للمعنى؛ إذ لا يتخطى مفهوم الأزواج (دال - مدلول أو بنية - دلالة) دائرة التوصيف؛ أي البقاء في حيز ركن واحد من أركان الحقيقة الشعرية التي هو الوجود النصي؛

أ - فالمعنى الشعري وجود في البدء يظهر في تركيب علامتي دال؛ إذ هو التجاور للمجمعي والاطراد التركيبى والتنظام الإيقاعي تجسم معاً سمة الظهور البليغ، أي أن النص موجود بدءاً بالانكشاف؛ أي بما يظهر، بما يعبر وبما يحترقه في اللحظة ذاتها.

وكما تبدأ القصيدة بالإنشاء تنتهى به، فيتكشف بذلك حضور الجمل النحوية الإنشائية ليكسب القصيدة طابع توصيف الحال دون التخلي عن سمة توصيف الحدث، بل يتقاطع الحدث والحال ضمن وجود شعرى يقوم فى الأساس على سؤال التسمية، وبذلك تتمدد الأسفلة، وتتوالد حول نواة واحدة هى ضمير المخاطب: أنت.

إن حركة المسألة مد وجزر يتوسطهما سؤال - وقد: وأنا أنت ؟ غير مجرى الحركة من الاندفاع إلى الارتداد، بما يقارب شكل الهرم تملوه ذروة البحث عن حقيقة الضمير المخاطب. وفى الاندفاع والارتداد اكتمال للحركة الدائرية، إذ زال البدء والانهاء وظفيا فى تركيب القصيدة وأمكن قراءتها عكسياً، من الأسفل إلى الأعلى، دون أن يتغير بناؤها العام حتى لكانها لحظة دورانية فى بحر الزمن الألا - محدود.

وعند النظر فى تواتر الأسفلة تبدو حركة الارتداد أسرع من حركة الاندفاع، كأن يشهد نض السؤال تنديها إلى أن تبلغ السرعة حلها الأقصى فى غاشمة القول الشعرى، ولكن يظل السؤال قائماً فى النهاية، يتكرر حرفياً: «كيف أعطيت شكلاً أبهى الصديق الذى لا يزال يعاند؟ ... مهلاً، أين، أنى، وكيف أعطيت شكلاً أبهى الصديق؟ ...»



أين أنى وكيف أسميك، أعطيك شكلاً أبهى الصديق؟ (٥).

تحدد القصيدة، إذن، فى العام الدلالي بذالوث: الوجود والعدم والموجود فهى الوجود؛ بهذا بدءاً بالتسمية (الشيء)، وهى العدم حينما يصطلح فعل التسمية بالاستحالة التى هى المجال المفتوح على ممكن المعنى، ذلك الذى يفرق فى التخفى، وهى للموجود: أنا - القصيدة المتكلم الشاهد على المسألة والوجود والعدم فى اللحظة ذاتها.

#### ١ - وجود القصيدة: بناؤها البائرى المنفتح.

إن لفعل المسألة موقعا خاصا هو القضاء الشعرى يتخذ له شاكلة السؤال بدافع محاولة معرفة الشيء. فيتواصل البدء والانهاء فى نقطة واحدة تقريبا: سؤال الشيء، وإذا البتة العامة للقصيدة خمس جمل شعرية تتعاقب بما لتظام التناوب بين أسلوبين هما الإنشاء والخبر. وتتفاوت المواطن الأسلوبية فى عدد الجمل النحوية التى بها تتركب:

● الجملة الشعرية الأولى إنشائية مختصرة تتضمن سؤالاً واحداً أى جملة نحوية واحدة.

● الجملة الشعرية الثانية خبرية محتوية أربع جمل نحوية: سميتك... قلت... لكنك الآن تنفر... وأسمك ينفر...

● الجملة الشعرية الثالثة إنشائية تتكون من أربع جمل نحوية صيغت على شاكلة سؤال: ماذا أسميك؟ /.. هذا مكانك؟... غيرت نورك أم... أنا أنت؟

● الجملة الشعرية الرابعة خبرية تتضمن جملتين نحويتين لكن ضووك... كاد الحرق...

● الجملة الشعرية الخامسة إنشائية تشتمل على خمس جمل نحوية: أين/ أنى / كيف أسميك. /٢. أعطيت شكلاً أبهى الصديق؟..

ومحصل توزيع الجمل النحوية الإنشائية والجمل النحوية الخبرية فى التركيب الأسلوبى العام:

الإنشاء: ١+٤+٥=١٠.

الخبر: ٤+٢=٦.

والحال، فضاء شبيه بالأقصى يعتمد السرد لترصده آثار الحادث المنقضى، وفضاء آخر شبيه بالعمودى يخرق مكان الذات بحثاً في داخل العتمة عن وميض يكشف للبصيرة في الآن المخصوص بعض حقائق ذلك الوجود المتكشّف المحتجب. على هذا الأساس يتحدّد أسلوب النصّ العام بالتقاطع بين وصف الحال ووصف الحدث، ويمثل وصف الحال البدء والانتهاء، فينشأ ديب السؤال في الداخل، ويظلّ متردداً بين السطح والغور..

إلا أن الداخل هو الجاذب أولاً وأخيراً. وما ينكشف سرّاً ليس إلا وجهاً آخر للحال المتخفية.

وإذا القصيدة - البرقية في نسق اطرادها العام، بناء على التوصيف الداخلي، بدء متكرر في شكل ذرى صغرى، كلما همت الحركة بالاسترسال في الكشف عن الغور المحتجب اصططعت بالاستحالة وودت على أعقابها لتكرار الفعل الأول.

فيتكشف حضور الأنا في كامل النص الشعري، لأنه التسائل والواصف في الحين ذاته. وإذا بحثنا في نسق اطراد الحركة الشعرية العام تبين لنا «الأنا» متسائلاً واصفاً والشعر - الصديق» أو «الأنت» موصوفاً فاعلاً هو الآخر، ولكن بواسطة؛ فالأنا موقع متحرك لذات قادرة على كثافة التمركز، التجمع المتزامن والتفكير وحبيرة السؤال، أي الفعل لفئة وحيداً. كما تمثل الـ «أنت» بهذا آخر لدى اقتنار الـ «أنا» على الفعلية؛ إذ يرد وجود النص الشعري بأكمله إلى «أنت»، مركز الرقيا ومرجعها الأول ومجمل أفاقها الممكنة والمستحيلة.

وإذا بحثنا في التواصل الدلالي بين الضميرين؛ «أنا - أنت»؛ بدأ اطراد المعنى الشعري في القصيدة - البرقية مجالاً للاندواج أو التعدد، إذا ما حاولنا الكشف عن «الموارء» الكامن في الضميرين المنفصلين المتصلين، يرد إلى دلالة الواحد.

فالقصيدة، كما أسلفنا، حركة انفصال بدءاً محاولة النظر من الخارج، وهي السعى إلى الاتصال لتجريب الرؤية بالمية، وهي العود إلى وضع الانفصال بما يكمل الدائرة دون أن

فتتحدد شعرية القصيدة، أي وجودها المنفرد، بسؤال مرجعي، تلك الدلالة شبه الملتهمة تتمثل في البحث عن ماهية للتسمية: «أنت - الصديق»، هذا الوجود الآخر يحملها الأنا للتكلم ويحاول تجسيمه في شكل يتضح به المعنى ويتسع.

وإن تأكد وجود الشيء بشهادة للتكلم، فإن الشعيرة مختلفة وراء كثافة الحضور أو الظهور.. فكيف نموت اللثام عن هذا المحتجب؟ هنا تكمن أدقّ ملايح الفعلية في نسق اطراد «القصيدة - البرقية» إذ يتبع الأنا وجهة النظر بالمباعدة، ثم يحاول «النظر بالمعية». وحينما يقشّر البصيرة المعنى يستعيد الناظر موقعه الأول للرؤية، أي النظر بالمباعدة دون الوصول إلى إجابة محددة. ولكن في استحالة المعرفة إمكانات للإجابة وفي احتجاب المعنى إمكانات لمعنى - مشروع.

فتخترق القصيدة، بهذا التردد بين المسألة ومحاولة الإجابة ثم العود إلى المسألة، ثلاث حركات موقعية تستغل تبعا للواصلة بين الضميرين؛ «أنا - أنت»:

أ - موطن الانفصال؛ يتباعد «الأنا» عن الـ «أنت» بالقصد محاولة النظر واكتشاف ما به تعرف ماهية الآخر - الشيء.

ب - موطن الاتصال؛ يظهر في جملة مختصرة؛ «أنا أنت؟» ولا يتجاوز هذا الموطن مجال السؤال الخاطف الذي يلامس إمكانات معنى التماثل بين «أنا» و«أنت» أو انتماء البعض إلى الكل..

ج - موطن الانفصال - الاتصال؛ يهيم الأنا بالرجوع إلى الموطن الأول لمحاولة الرؤية من قريب إلا أن الـ «أنت» حاضراً بكثافة داخل الـ «أنا»، رغم انفلاته في الظاهر. فيكون الإقرار بأن لا إمكان للرجوع إلى الموطن الأول، فيشتد بذلك نبض السؤال بحثاً عن ماهية الآخر الكامنة في الأنا، المنفلت خارج مداره في اللحظة ذاتها، وإذا الإمكان استحالة الوجود إمكان لوجود آخر.

٢ - سؤال الوجود بين الوجود والعلم.

وكما تردّد ماهية الـ «أنت» بين الضمير ذاته والحضور داخل الأنا، يتجاذب مشهد الاستبطان أسلوبان: الحدث



للمفتحة على النهائي بما يشبه الدوائر المتوالدة المتلاحقة إلى ما لا نهاية.

إن سؤال: «أنا أنت؟» مركز النواة الدلالية العميق إذا ما بحثنا في نسق اطراف الحركة الشعرية العام، فهو حاضر في مجال متوسط بين «أعلى» و «أسفل» لا يستقران على حال؛ إذ هما موقعان للتخوم حيث يمتد وهج النواة (سؤال الأنا والأنت مما) ليجهل حركة القصيدة دورانية قد تشبه بحركة نظام شمسي في مجرة داخل فضاء كوني لانهاى. و القصيدة عند النظر في مركزها وتخومها نشيد يؤسس بالكلمات كوناً صغيراً يصل الواحد بالمتعدد، والتسمية بتقيضها والحد باللامحدود. ولكن الثابت الدلالي في القصيدة هو محاولة التسمية أو محاولات تسمية الواحد المختلفة (أنت - الصديق) بصريح المعنى: سميتك، اسمك، أسميك... أو بالمعنى المجازي: «شكلاً.. استملكك، مكانك، نورك، ضوءك، شكلاً، الصديق مع التكرار..»

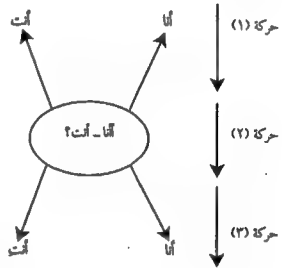
ولكن، ما التسمية؟ ولم التسمية؟ وما المسمى الذى يظهر ليحجب، أو يظهر ويحجب في اللحظة ذاتها؟

٣ - المرايا أو لعبة الانقسام: من ظهور الاحتجاب إلى احتجاب الظهور.

حينما تفكك القصيدة كى بهاد بناؤها تأيلاً بنائع البحث عن المعنى الذى هو معنى القصيدة ولا شئ عارج مغلوها، تفسر الكتابة الموحية عن لعبة فنية مادتها اللغة وروحها ذلك لما - وراء الدلالي، إذ لا انفصام في بناء جسد القصيدة البرقية بين معنى اللغة الشعرية ومعنى المعنى، الذى هو حيز متفتح للتقاطع المتحرك الدوراني بين زمينة الحضور بمنزلة «الذرائع» الهيدجري - ومكانية التمثل المغوى في مدار يضيق حيناً كى يتسع أحياناً بغاؤور ثقافة صوفية متعددة المراجع والرؤى، وبذلك يصبح نسج المعنى حالاً متكررة وأخرى وليدة لحظة الكتابة بإندك حدسى مغمصوص وموقف ناتج عن الحالين أو مولد لهما، مع استحالة بيان السابق واللاحق في منظومة التراكب الشعرى، كأن يلهج الكلام بذاته في سياق خيرة ذات حادثة تشكل للملفوظ إجراء لا يميل لإجراء آخر، كأن تستقدم اللحظة ثقافة

تتغلق، وإنما هي الحركة الدائرية تفضى إلى حركة دائرية يمكنه أخرى، بما يشبه الجنب والنبذ الدافعين إلى الدوران.

ولأن القصيدة دائرية الاطراف فإنها مسكونة بحركات ثلاث موقومة من الداخل: الانتشار، فالانحسار، ثم الانتشار لمواصلة نهج البحث في ماهية «الأنت».



يتواشج بذلك ضربان من الفعلية الراجعة إلى الضميرين المتصلين المنفصلين في منظومة لغوية شعرية واحدة؛ فعلية الأنا التي هي المسألة ومحاولة التسمية تقابلها فعلية رفض البقاء في مجال التثديد؛ «تفسر.. لكن ضوءك مازال يسطع...»، فتتحدد فعلية القصيدة الشعرية بالأزدواج الضميرى عملاً - على وجه الخصوص - في سؤال: «أنا أنت؟» الذى يحول بناء القصيدة، نسقها الاطرادى، دون أن تتغير دلالتها تماماً كالترجعة لاتحدد باتجاه، أو الاندفاع فى أى صوب دون الخروج عن المكانية.. فقد يكون الأعلى هو الأسفل والأسفل هو الأعلى، والشرق هو الغرب والغرب هو الشرق، واليمين هو اليسار، واليسار هو اليمين، والمعنى هو نقيضه. وما أسميناه بدءاً ليس إلا استمراراً في الحركة، فلا بدء حيثش ولا انتهاء فقد يقرأ النص عكسياً، شأن الرقص الصوفى يحتمل أبعاد المكان والجسد الدل على في الاتجاه أو الاتجاه العاكس، دون فقدان مركز الانفراس في المكانية

ونقلب الزمن الميقاني إلى ديمومة يشف لها الجسد،  
وتكسح الروح موجة عارمة من الشوق.

وما يفهم على كونه اقتراباً ليس إلا وجهها للاعتداد، كما  
أن الاعتقاد قد يكون بالانفصال عن المزمى دلالة اقتراب. وإن  
الجهل شرط المعرفة الأول وانتفاء الرؤية إمكان أول للرؤية..  
وما السؤال المتكرر في القصيدة إلا تعبير عن معرفة الجهل  
التي هي أقوى المعارف إدراكاً للكينونة مجمعة كلية غير  
قابلة للتجزئة، على غرار مايتضمنه أحد «مواقف» النفرى:  
وقال لى الرؤية تشهد الرؤية فتغيب عما سواها.  
وقال لى العلم ومافيه فى الغيبة لافى الرؤية وقال  
لى الجهل حد لى العلم وللعلم حدود بين كل  
حطين جهل<sup>(٧)</sup>.

كللك هى اللغة ولغة الشعر تخليداً، هى أيضا «ملف» -  
فى تسمية هولدرلين التى يحل عليها هيدجر- أشد خطراً  
من جميع مايمتلك الإنسان إذ تفتتح عليه لبها صلة  
«الذنان» بعالم الأرض، فالإنسان - بهذا المعنى - وراث  
جميع الأشياء ومستخدمها، كأن يمارس حرية القرار بوضع  
التاريخ فى اللغة وبها..<sup>(٨)</sup> ولأن اللغة بدء الكينونة، وهى  
صميمها ومرجعها الأول، فإنها أيضا لاحق لسابق، مما  
يقضى الصفة ونقيضها، أى التحرر والانجذاب مما، الكشف  
والتعمية، مقارنة «الذنان» والاعتقاد عنه بما يحول الكلام  
إلى عبودية أشد خطراً على الإنسان من مختلف وسائل  
التدجين عند قتل الوحشى فيه والمتعدد والمطلق. وإذا قصيدة  
«أول الشيء» لأوديس، قريبة من حيث البنية الحوارية الذاتية  
من «قصيدة القصيدة»، من دلالة الشعرى (Dichten)،  
رحم المعنى، أى معنى فى ذات المتكلم وفى ذات المنطوق.  
وكما يرغب هيدجر فى مقارنة حقيقة الكلام بملاص أصله  
البلى بما يشبه السطحية العميقة، يعود بنا أوديس إلى بدء  
الحالات وأول الأسئلة إلا أن روح الصوفى أقرب إلى ذاته  
للتسائلة، وشكه الحافز على السؤال يقضى رغم تردد الكلام  
بين المعنى وإمكان المعنى، فالضمير المخاطب أقرب إلى أن  
يكون قناعاً للضمير المتكلم منه إلى الصدى العميق.

سياقية لها امتدادها الواسع فى عام ثقافى، هو ذلك التراثى  
الوافد على الذات الشاعرة من أنقاض الزمن البعيد، والحدائق  
القريب زمنًا المتباعد مكاناً، يتواشجان خارج حدود الأمكنة  
والأزمان، فيمتالان فى آن القصيدة أوديس عبر الضمير  
للتكلم والنفرى فى «مواقف» ومخاطباته، وهيدجر فى إيقاعاته  
الفلسفية عبر «مقاربة هولدرلين» و «التوجه نحو الكلام»  
و«الزمن والوجود» ومحاضرته وأحاديثه، ويختلفون حينها  
تستعقب ذات القصيدة روح المعنى الخاص بالتسمية.

وكما تعجز اللغة عن تحديد الضمير «أنت»، لا يستطيع  
القراءة التوصل بإجابة الإثبات، لولا أصداص النص المرجعى  
للتعدد تنرد فى قيمان الكتابة ونضى بعض الخفيا فى  
اشتغال المعنى السياقى الممكن. إن الضمير المخاطب، استناداً  
إلى العلامات النصية الدالة عليه، «صديق، شئ، أول الشئ»  
ضوء.. وهو استحالة المعرفة والتمثل خارج دائرة «الأنا»،  
وهو أيضا متعاضد، خطر: «كاد الحريق أن يحوس عروقى  
ملتصها كلمائى..»، وهو بالإضافة إلى ذلك استحالة التنبيل  
بالشكل، لأنه لا يتحدد بإطار وقد يكون دالا على معنى  
الحضور فى «جميع الأشكال العادلة والممكنة..» إنه المزمى  
اليسير فى ظاهر الاستقبال، والمختبئ العجيب حينما تنقلب  
الرؤية إلى حماء، كالعين يهرها النور أو كتعالم الرؤية يقضى  
إلى الاحتجاب.. كأن رؤية القصيدة - البرقية لحظة خاطفة  
حققت ضربها من الرقيا ترك وهجه فى الخيال الفردى  
الواصف صورة غلية عامة لاتحدد أيقونيا، وإن ثبت بمنظور  
علامية الدلالة. إن «الأنت»، بهذا الإمكان الدلالى المنفتح،  
علامات ماوراء نصية، تماماً ك«معنى المعنى» لا بمنظور  
عيد الشاعر الجرجاني البلاغى بل بعيداً عن أى تقييد بلاغى  
فقهى.. إنها اللحظة الحادة تقارب لحظة النفرى، ذلك  
المقام الذى يصف إطلاقاً بالمأ - بين:

أوقفتى فى القرب وقال لى مامنى شئ أبعد من  
شئ ولا منى شئ أقرب من شئ إلا على حكم  
إيثائى له فى القرب والبعد. وقال لى البعد تعرفه  
بالقرب والقرب تعرفه بالوجود. وأنا الذى لا يروقه  
القرب ولا ينتهى إليه الوجود..<sup>(٩)</sup>

فتضيق الرؤية لتتسع فى مقام تفقد فيه اللغة أى وهم  
مرجعى يعادل بين الشئ والتسمية، ويضع المكان مكانته،

الجميل في حضرة اللغة الشعرية، ويبحث له داخل أنفاقها للوحشة عن وميض أمل في قرن الدخائل المتلاحقة، عن اسم واحد لمسمى شريد في صحراء الوجود، هو الإنسان.

ولكن اصطلح أدونيس بدعاة المعنى الهائل يحكمون به على نعمة الغموض، ويشرعون بملك قراءة النقي، فإن للقرن القادم حتما معناه الذي سيؤسس لقراءة مختلفة قادرة على فهم ماتمجه الأذواق الآن، وترفض البصائر الإصغاء إليه. وليست هذه القراءة محض ترجيح، وإنما هي البدء الآن، إذا ماحولنا موضوع القراءة من دائرة الاستقبال العربي إلى ثقافات العالم. وليس أدل على هذه الحقيقة من الترجمة ذاتها إذ بين النص الفرغاني والنص - الصريح - مسافة مابين اللغة الأم ومستلطف لغات العالم.

فإن زالت المسافة تأكدت للنص قيمته الجمالية العالية وحضوره البكري. ونص أدونيس مائل بكثافة مبررة في لغته، مثوله نقي اللغات لترجم إليها.

ومهما اتسع مركز اليقين أو هامشه في قراءة مقابلة، فإن سؤال المعنى حاضر بكثافة ليستقدم خبرة فردية في الوجود وثائقاً صوتياً وحيناً جنوبياً إلى البدايات. وإذن، فهذه القصيدة البرقية في منظور استقبالاتنا تلخيص جميل لسابق ولاحق في مسار تجربة شعرية نقلت اللات العربية المبدعة إلى أرحب الآفاق الكونية. وإذا كان هيدجر قد أعاد سؤال الكينونة إلى اللغة وإلى الشعري باعتباره المرجع الأول، فإن أدونيس الشاعر أدرك من موقعه الخاص (والآن) في القصيدة و «الهنا» بشروط الذات المختلفة) أن حقيقة الوجود والموجود لا تكون إلا في المعنى والمعنى.

ولأن المعنى نفرد، علامة اختلاف، مشروع دائم للرقيا، فإنه وليد العقل والتخمين معاً، أي بلأني بشهادة المجلس الدالة عليه، يلوذ به الإنسان كلما انغلقت أمامه السبل وحاصره آلة الهلاك.

من هنا، شرف أدونيس الشاعر الإنسان في حضارتنا المعاصرة، حضارة الزيف عن الكينونة، إذ نراه يخوض موته

## الهوامش

(٥) ديوان الطماق والأواقي، دار الآداب، بيروت ١٩٨٠.

(٦) المواقف والخطابات، ص ٦٦.

(٧) السابق، ص ١١٧.

(٨) Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris Galli-

marc, 1962, p. 44 - 45.

(١) محمد عبد الجبار النقي، المواقف والخطابات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠٦.

(٢) البيان واليمين، دار مكتبة الهلال، الجزء ١، ص ٨٧.

(٣) Michael Riffaterre "L'illusion référentielle in *"Littérature et réalité"* Seuil, 1982, p. 93.

(٤) أنسطر: Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris Gallimard, 1945.



# وجه نرسييس فى مياه الشعر قصاد الرايا فى تجربة أدونيس

## حاتم الصكر\*

الناس ..

مرايا صفى

أدونيس : هذا هو اسمى

رؤية معاصرة للصلة بالتراث الإنسانى والتاريخ ورموزهما الخفية.

يعرف المصمم قناع المؤلف أو ما يعرف بـ Persona، بأنه من أصل الكلمة اللاتينية ذاتها. وقد كان يطلق على القناع الذى يضعه الممثل على وجهه فى أثناء تمثيله المسرحية، ثم امتد ليشمل أية شخصية من شخصيات المسرحية. أما فى النقد الأدبى، فيستعمل لفظ «القناع» للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوى، ويكون فى أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه. ويظهر ذلك جلياً فى ضمير المتكلم فى الرواية أو فى القصيدة، حيث لا يشترط أن يعادل «أنا» الراوى «أنا» المؤلف الحقيقى<sup>(١)</sup>.

وقريب من ذلك ما يذهب إليه الدارسون والباحثون ونقاد الأدب حيث يرون أن القناع يمثل «شخصية تاريخية - فى الغالب - يختصى وراعها الشاعر، ليحبر عن موقف يريده، أو

يطوّر أدونيس التقنية الشعرية الحديثة للأكوفا فى «القناع» ليصل إلى تقنية جديدة، يكاد يتفرد بها بين معاصريه، وهى «المرايا» التى منخصص لها هذه الدراسة\*\* بكونها استعانة سرديّة، ترتبط بوجود شىء يظهر فى حيزها، وتعكسه عبر سطوحها المهيأة لحضور الأشياء.

وسوف نستقصى، هنا، وجود المرأة باسمها الصريح فى شعر أدونيس، أو مسابق وجودها الاصطلاحى الصريح، بوصفها عنواناً على قصيدة أو مجموعة قصائد. ونقف عند ورودها مندرجة فى رموز أدونيس الشخصية التى تميز بها.

وأول ماثيرد يبيانه، هنا، هو الفرق بين القناع والمرآة، رغم أنهما يتصلان بنزعة القص فى القصيدة الحديثة، وينبثقان من

\* كاتب عراقي يعمل مدرّساً بجامعة صنداء.

\*\* فصل من دراسة مطولة حول الشعر والسرد: الأنماط والتشكلات البنائية فى القصيدة الحديثة.

فصلته «طريقة جلدية في التعبير الشعري»، هي ابتداء شخصية جلدية تنتمص خواطره، ومشاكله، ونواذعه، وتجسد حياته وتجربته، هي شخصية مهيار الدمعشي<sup>(٦)</sup>. ثم أشار الشعراء والنقاد إلى ألقه كثيرة في شعر السياب والبياني وحاوي وعبد الصبور والمقلح وعفيفي مطر، وسواهم من شعراء الحداثة.

ولذا كان أدونيس في قصيدته القناعية الأولى قد ابتكر شخصية أو تعيّلها، فإن قصائده اللاحقة زخرت بألقته تستند إلى شخصيات حقيقية من التاريخ، في مقدمتها الصقر أو أباهم الصقر التي مثلت رؤية متقدمة على المستوى الشعري، لما هو تاريخي ورمزي في حقيقته، ثم ما استكماله في الموضوع نفسه في (تجولات الصقر). وقد أجاد أدونيس من زاوية سردية، إحكام القناع، بحث ظل على مبعده كافية عن رمزه التاريخي، لكنه قدم لنا نهارة أخرى في تبديل (وتفجير) التاريخ وقلب دلالاته ليخدم فكرة الشاعر<sup>(٧)</sup>.

فنحن نعلم أن صقر قرش (عبد الرحمن الداخل) قد فر من العباسيين، ليؤسس ملكاً لعن أمية في الأندلس، ولكن أدونيس لا ينص على مايتصل ببطش الأمويين أو استبدادهم، مخالفاً مرآته الكثيرة لضحايا صف الأمويين وظلمتهم، وينص على مايتصل بالفاصرة، والأمل، والثورة وهو الذي تمثل في شخصية صقر قرش.

وهذا ماأزق عقائدي وقع فيه أدونيس، لكنه وجد لدى النقاد مبررات قوية واعتقادية، منها القول بأن أدونيس يتجحر من جملة الأنساق الإيديولوجية، سواء أكانت تاريخية أم معاصرة<sup>(٨)</sup>، أو التنصل من الهوية المرجعية للرمز التاريخي المتخذ قناعاً بالقول - ولو في مناسبة أخرى هي الحديث عن شخصية مهيار - «إنه ذو هوية متحركة متناثرة، لأنها البحث الدائم، لأنها هوية تتكامل، تصير...»<sup>(٩)</sup>. زيدخل في هذه الطبيعة المتحركة - المسافرة للأقعة، مايمكن تسميته بالتناقض في الدلالات الأسطورية أو الرمزية لتلك الأقعة.

ولكن القراءة المدققة لشعر أدونيس، ستحيل هذه الأقعة بما فيها من استتال بارع، وإخراج ذكي لها من مشاوية وقائعها وزمنها ودلالاتها التاريخية المباشرة، والارتقاء بها إلى الرمز الشخصي المقتنع الذي يفند مرادفاً لتجربة الشاعر في ألقه اللاحقة...

ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها<sup>(١٠)</sup>. ويزيد بعضهم توظيف القناع تعبيراً عن هموم الشاعر الفكرية، وتجربته، أو يعمد إلى خلق شخصية جلدية تنتمص تلك الانشغالات والهموم<sup>(١١)</sup>.

ولا يعني ارتباط القناع بالتاريخ، أنه يعمد لسج الواقعة التاريخية، بل غالباً ما يجر الشاعر تفاصيل الواقعة إلى زمنه، أو يجعل القناع شفافاً حتى يرى عبر ثنائه وجه الشاعر نفسه، وعصره، وهمومه، وهذا أبرز حروب القناع، إذ يكشف عن «رقعة القشرة الدرامية التي حاول أن يتغلغل لنفسه»<sup>(١٢)</sup>.

ولكن هذا الضبط العسير لاختفاء وجه الشاعر خلف القناع، يمكن إذا أحكم الشاعر التلغظات والضمائر في القصيدة، وابتعد وجوده كراو أو سارد إلى مسافة كافية، ثم إذا استطاع أن يوازن بين مهمته راوياً وقناعاً، وأن يحافظ على ما يدعوه صلاح فضل «ازدواج المرسل في الرسالة الشعرية»<sup>(١٣)</sup> في تقنية القناع خاصة.

ويمكن أن نضيف عروباً أخرى، إلى جانب ذلك الغيب السري للمتمثل بظهور المؤلف من وراء قناعه، ومنها اختيار ألقه مؤلفة بشكل انتقائي غريب، حتى يتجاوز الصوفي والندوي، والشورى والمافظ، وربما الشغ وضده، في عمل واحد، كما يعاب في استخدامه اقتصره على ما هو تاريخي، بهدف إحكام وجود المسافة اللازمة لغيب وجه الشاعر وحضور قناعه.

من هنا نشأت الحاجة إلى تقنية تتعلق ارتهاق القناع بالتاريخي، وتنوع فيها وسائل - وإمكانات - وجود الشاعر قرأ أو بعداً عن رمزه أو موضوعه.

وهكذا جاءت (المرايا) مقترحة شعراً اقترن بأدونيس الذي عرف عنه استخدامه المبكر للرمز والقناع، وهما مهندسان ضروريان للمرايا.

ولعل أدونيس كان سباقاً بين شعراء الحداثة إلى اصطناع (القناع) وسيلة تعبيرية، وقد أشارت إلى استخدامه المبكرة في حينها، زوجة الكاتبة خالدة سعيد، وهي تضع كلمة تعريفية على غلاف ديوانه (أغاني مهيار الدمعشي)؛ حيث كتبت عام ١٩٦١ معلقة بأسلوب أدونيس في ذلك الديوان،

أم لا، نستطيع القول إن تحول أدونيس من القناع إلى المرآة، لم يكن مفاجأة أو طرفة... خاصة إذا اعتبرنا ورود المرآة كرمز شخصي بين رموزه الكثيرة، جزءاً من التمهيد لهذه الانتقالة.

ويمكننا أن نعيد النزوع الدرامي إلى مرحلة أبعد زمنياً في شعر أدونيس، فنعود إلى ما أطلق عليه الدارسون «تجربة القصيدة - المسرحية» منذ عام ١٩٥٤م مع قصيدته «الفراغ» التي جاء الجو المسرحي فيها مثيلاً يتوالى اللوحات، ثم في عام ١٩٥٥م كتب قصيدة «مجنون بين الموتى» فجاءت التجربة المسرحية فيها أنفجج<sup>(١٣)</sup>.

وتتوالى تجارب أدونيس، فيكتب في ظرف نفسى قاهر، ووسط بضعة مجانبين نصاً آخر، عنوانه «السدوم»، وهو مأساة في ثلاثة أديان - مهدى من أدونيس «إلى مسجائين العالم»<sup>(١٤)</sup>، وكأنه استكمال لعمله السابق «مجنون بين الموتى»، ثم يكتب في فقرات لاحقة، وضمن تجربة ديوانه (المسرح والمرآة) قصيدتين مسرحيتين هما «جنازة امرأة» و «الرأس والنهر»<sup>(١٥)</sup> يغلب عليهما التجريد الشعري، ولكنهما توغلان - شأن شعره الدرامي كله - إلى حنين أدونيس لعناق الغنائي والدرامي، وتوحيدهما في شعره.

ويمكن أن نعد قصائده الطويلة من علامات نزوعه إلى الاستماتة بالسرد المتجلى في الممار الفنى لقصائده الطويلة، رغم تشظى بعضها في قصائد قصيرة أو فصول معزولة عن بعضها، وذلك سيجعل من الممكن في حالته، كتابة ديوان لا يضم سوى قصيدة واحدة طويلة، أو أن تعدد القصائد التي يتنظمها موضوع واحد، لتشكيل ديوان، لا تكاد تجد فواصل بين قصائده.

وبكاد أدونيس إلى جانب تحليل حاوي، أن ينفرد في ميزة القصيدة - الديوان، وكذلك في النزوع الدرامي عبر تعدد الأصوات لدى حاوي، ومحاولة مسرحية النص الشعري، أو اعتماد الحوارية بشكل أساسي لدى أدونيس.

وإذا تدرجنا مع أدونيس من تجربة القصيدة - المسرحية، والتحول منها إلى قصيدة القناع، كما كرستها تجاربه في «أغاني مهبان الدمشقي» الذي تأطر بشخصية مهبان المشتهية، وصولاً من ثم، إلى قناع الصقر، وأيامه، وتحولاته، في

وفي حالة شاعر كأدونيس، لا نجد غرابة في هذا التماهي أو التوحد مع قناعه الرمزي، فلقد اختار هو نفسه وفي مرحلة مبكرة من حياته الشعرية، أن يتسمى باسم «أدونيس»، وأن يكون «أدونيس» قناعاً شعرياً يختفى وراءه وجود الشاعر واسمه، فيخيب وراء حضوره، ويكتفى باسمه الأسطوري المشحون بالدلالات والمكتنر بالأمثولات الرمزية. فأدونيس، كما نقرأ في (مسح الكائنات) الذي كتبه الشاعر أوليف (٤٣ ق. م - ١٨م)، هو ذلك الشاب الذي يقال إن أمه أنجبتة من جده وهربت وهو جنين في بطنها مخلقة وراهما بلاد العرب، حتى أدركت بلاد سبأ حيث سمعت إلى شجرة مر، وكبر الجنين في جوف الشجرة، حتى انشق جدها وظهر الوليد الذي رعتة الحوريات وكبر لتعشقه فينوس وترافقه في الغابات والجبال، محبرة أدونيس من الوحوش، لكنه لم يستمع لتحليلها، روى خنزيراً برأ متوحشاً برجع، فتمتعبه الخنزير وحده بنابه، وتركه ليصوت على الرمال، ولم تستطع فينوس أن تنقله، واكتفت بأن جطت مشهد موه يعاد مثلاً كل عام، وأمرت بأن تبتقي زهرة شقائق النعمان من دمه<sup>(١٦)</sup>.

وهنا الاتمات من الموت، وتمثيل مشهد قيامة أدونيس وموته كل عام، تشبه الطقس البابلي الذي يعود فيه تميز كل عام من العتالم السفلى. ولكننا نريد في هذا المجال الأسطوري أن نوضح تأطير حياة الشاعر كلها بالقناع. فهو قد ارتضى بما حصل لأدونيس، وما يحصل له، لطبق رمزياً على مجربات حياته، وأن يتخذ قناعاً ملازماً له. وأنا أعد ذلك أول استخدام (قناعي) لدى أدونيس، ويمثل عندى تجسيدا لما في أعماقه من نزوع درامي وأسطوري.

فالقناع يمثل نزوعاً واضحاً نحو الدراسة بجوانبها القصصية والمسرحية أو الحوارية، والسردية بصفة عامة.

وقد لاحظ النقاد تمازج الدرامي والغنائي في أعمال أدونيس وتأليفه ألفه بين الغنائية والتنظيم الممدد للبناء الفني<sup>(١٧)</sup>... ورصد قدراته على أن يخلق شيئاً جديداً في صلبه بالتراث لإحداث علاقات ودلالات وصور تحمل وسمة ذاتية<sup>(١٨)</sup>.

وبناء على هذين المحورين المتوسفرين في شعره: النزوع الدرامي، والمهابة بالتراث (سواء أوقفنا على تشخيص سائيتها

لكننا بحاجة إلى التذكير بأن مراحل أدونيس الشعرية، يهيمن عليها نمط من الأنماط المسالفة الذكر، وتغير بناء عليها البحر الشعرى العام للقصائد المكتوبة في تلك المرحلة.

ويستطيع القارئ، دون عسر، أن يوضح تلك المراحل، منترجة عبر إصداراته الشعرية. وهي تدلنا على تبدلات السرد في قصائده، موقع الراوى يتغير وفقاً للأنماط المذكورة، ويتبعه تغير التلفظ، سواء في استخدام الضمير التوى، أو صلة الراوى بمرئيه، أو في استكمال عناصر السرد الممكنة في النموس.

إلا أن أية دراسة للإمكان السردى في قصائد المرأيا، يجب أن تبدأ أولاً بتأمل دلالة المرأيا من شتى وجوهها، الظاهرية، بحكم وجودها الشئى ضمن وعينا وشعورنا، والفسية، لما تحمله من دلالة وجود القرن، ورؤية النفس، وتعرفها عليها ضمن حيز المرأة. والأسطورة؛ حيث تحمل المرأة جنساً رمزياً يربطها برغبة ترسيس في رؤية وجهه منعكساً على صفحة الماء. والفنية، بكونها دالاً شعرياً وأدبياً عاماً، يمكن أن يحمل معه تقنيات خاصة، ترتبط بالانعكاس وتشويه الانعكاس معاً، أو التشظية والتناثر.

وأول مايجب ملاحظته أن وجود المرأيا بالنسبة إلى الجسد، يرتب تغير موقع المتلفظ أيضاً، وموقعه كراوى أو سارد. فإذا كان موقع الشاعر في (القناع) يتحدد بالبقاء مخطئاً (خلف) قناعه، فإن وجود الشاعر إزاء (المرأيا) يحتم وجوده (أمامه). فهو ينظر إليها ويتأملها، وينبث من قعر (النظر) تبادل صور. فالراى يتوقع (شيئاً) ما في المرأة، وتكون المرأة بذلك أفق انتظار أو توقفاً بصرياً، فتتحدى مهمتها الحرفية الحقيقية المخلدة بكونها «جسماً محدداً ذا طبيعة فيزيائية محددة، يعكس الضوء للتجس إليه من الأجسام الخارجية»<sup>(١٨)</sup>.

ولكن للمرأيا وجوداً شديداً أكثر عمقاً وتأثيراً مما يحسب المصورون المتعجلون. فالمرأيا هي أول الأشياء التي نراها وترانا، داخلين في حيزها الضوئى المسطح، وخارجين منها.

والمرأيا تقضى وجوداً لشئ ما، يتمرأى فيها. وبذلك، تصبح موضوعاً دائماً لذات تمارس فعلها عليه. لكن وظيفة

(كتاب التحولات والهجرة. في أقاليم النهار والليل) والتحول من القناع إلى تقنية المرأيا في ديوانه ( المسرح والمرأيا)، فإننا - على وفق هذا التدرج - نلاحظ أن نزوع السردى واضح، والحركة في قصائده تمتد وتوسع حتى تشمل الإفعاعات والأبنية ومستويات التركيب، أو بناء القصيدة على حواريات بين صوتين أو أكثر، فضلاً عن الانتقالات والفاصل التي يعتمد أدونيس على تنفيها في قصائده، لتخرج مميزة، منفصلة إما بحجم الحرف أو بلونه، أو بكتابتها هامشية إلى جانب المتن، أو على يماره.

ويؤكد بعض الباحثين وجود حلقة أخرى تسبق الانتقال إلى القناع، هي مرحلة التوحد بالرموز، ويمثلون لها بتجارب السباب في (المسيح بعد الصلب) وغيره من عرفا بالشعر الميموزين<sup>(١٩)</sup> مستفهلين من المولولوج الدرامى الذى يجعل ذلك التوحد الرمزي ممكناً.

وبناء على ذلك يكون أدونيس قد مر بمراحل كشيرة قبل اتخاذ (المرأيا) وسيلة فنية، يمكننا إضاحها في المخطط الأتى :



ولا يمنع هذا التسلسل وجود لتداخلات في أزمنة كتابية الأنواع السابقة وأشكالها المتعددة، ويحدث هذا إما بالمعودة إلى نمط سابق، أو المثور على شكل متقدم ضمن مرحلة سابقة<sup>(٢٠)</sup>. وربما جمع أدونيس بين الأنماط في شكل واحد، كما سترى عند تحليلنا بعض نماذج المرأيا في شعره.

لكن ما يدعوه المحلل النفسي الشهير جاك لاكان (١٩٠١-١٩٨١) بمرحلة المرأة يستحق التأمل. فهو يرى أن الطفل يتعرف صورته في المرأة في سن مبكرة، على أنها صورته، ويخبر حركات الصورة، ومحيطها المنعكس في المرأة. ثم العلاقة بين ذلك، والواقع للزواج له، أي جسد الطفل، والأفراد، والأشياء المحيطة به<sup>(٢١)</sup>.

والمهم هندي في مفهوم لاكان مرحلة المرأة بأنها تماه، وبأن تمثل الصنوبر لصورته المرآوية مع عجزه الحركي والغذائي، شبيه «بالرحم الرمزي» حيث يتدفق ضمير الذات إلى شكل أولى، قبل أن يتموضع في جدلية التماهي مع الآخر<sup>(٢٢)</sup>.

إن شيئاً من النكوص إلى هذه المرحلة النفسية، يحدث للكائنات المرآوية، سواء أكان واحد منهم شاعراً يستجلى صورا متخيلة في المرأة، ويجهد في تقريبها لقاربه، أم كان قاصاً يبحث عن قرب المرأة أو يقب الكتابة غير المتعين.

وعبر هذا النكوص يتم إنجاز النص الأدبي، المتفاعل في مستوياته المختلفة، مع عوامل التماهي والتمثل والتعرف البهيج على النفس، واعتبار العلاقة - عبر المرأة - بالنفس والآخر والمحيط.

يضاف إلى تلك العوامل، في حالة الشاعر، إسقاط (الماضي) من حيث هو زمن، ومعرفة، وتجربة، هلى وجود المرأة وكيانها الرحمي والرمزي.

ويبرز عنصر السرد في افتراض حوار، لغوي وصوري وليقاهي ودلالي، بين الشاعر وكائنات المرايا الكائنة فيها، ماضيا ويزرا وواقعا واستشرافا للمستقبل، فتضحى المرأة عما لا يرى بالعين، أو تفصح عما تخبئه سطوحها وما تكتنزه أعماقها.

ولكن أخطر تلك المرايا الرمزية هي مرآة نرجس الأسطورية، التي تطبق على رؤية أدونيس المرآوية، وتمزجها بأصلها الأسطوري، أي بالماء الذي انحنى عليه نرجس باحثا عن قرينه.

تقول الأطورة: إن فارسيوسى (وهذا هو اسمه في الأصل اللاتيني) هو ابن إحدى حوريات النهر اللازوردية

المرأة تعدى التأثيث ولوازم الوجود الكمالى على الجدران أو فوق المكاتب والزوايا، لأن السحر الذى تشغله في تفكير الإنسان وأفعاله وسلوكه يؤكد ما لها من أهمية.

إن المرايا توهنها بأنها حيادية، تنعكس ما يتطلع عليها أو يترأى أمامها أو يعرض عليها. وفي حقيقة الأمر تكمن وظيفة المرأة في كونها (تضاعف)، وعبر قفل المضاعفة هذا، تعطينا «تعزيزة القرينة»<sup>(٢٣)</sup>.

ورغم أن المرايا ترينا ما تقتضيه أعماقها، فإنها - كما يلاحظ فوكو - إلى جانب كونها تضاعف، لا ترينا ما لا يظهر عبر سطوحها، فيظل ثمة فاصل بين ما نرى وما نقول. إذ رغم كل ما نقوله عما نراه، لا يرقى شأنه قط إلى ما نقوله<sup>(٢٤)</sup>. أى إن وجود المرئي يظل غير محدد أو موصوف بدقة تماما، كما إن قصور المرأة يكمن في كونها ليست بحجم الجسد. وهذا أحد أسباب رفضنا نظرية الانعكاس التي ترى أن (الأدب) انعكاس للمجتمع أو لبيئة الكاتب، وما تحتمل من تقييد فوتوغرافي لحركة الأدب، وإزهاقها بالموضوع المنعكس بحياد وموضوعية، لا ميزة للكاتب فيها أسلوباً أو فناً.

إننا لا نبحث في المرايا عن وإحدية أجسادنا وصورتنا، بل نسارع إلى البحث عن تفاصيل منسية أو مطموعة، كي نؤلف منها صورة (القرين) الذى يشاركنا خطانا وحياتنا، فشلنا ونجاحنا، أَلَمَّا وفرحتنا. وهو ذو وجود سردي، لأنه يمثل الجانب الثاني في حوارية شخصونا، وقد استثمر القصاصون المرايا السردية لوجود قرين المرأة، وطوره، ليغدو صوتاً داخلياً ثابتاً لوجود الراوى أو الشخصية. ومثل ذلك فعل الشعراء، فتخلوه رقيقاً أو مصاحباً يتبع الشاعر ويسير في خطاه.

وترينا الحكايات والأساطير أنواعاً متعددة من المرايا منها: مرايا الزمن: حيث كانت منلولا تهرب من مرآة زمنية، فلو أنها تأخرت عن ساعة محددة، لعدت إلى صورتها الأولى فتقترة. ومرايا الأسطورة: حيث يتمحول كل مايقع عليه بمصر ميدوزا إلى حجر.

وثمة في مرايا الأسطورة وجود نرسيوسى (أو نرجسى بالمصطلح العربي المتداول)، وهو ماستقف عنده لاحقاً.



يترأى في أعماقها. وقد تعمقنا ورودها في شعره، فوجدنا أنها تزداد تردداً وتكرراً وذكرنا كلماً أوغزل أدونيس في مغامرة التحليل، وامتد بشعره الزمن، فقد كان القناع الرمزي والأسطوري يلب على تقنية شعره الأول، مع ذكر للمرأيا بوصفها وجوداً خارجياً، مستنداً أو مضافاً إلى أشياء مجاورة فيما استقلت المرأيا في قصائد لاحقة زمناً وتكرست، وأكثر الشاعر منها في دواوين لاحقة، بعد (المسرح والمرأيا) فيما يؤكد تراجع القناع وتقدم المرأيا كلماً ازدياد تملثت القصيدة الأدونيسية. فمن بحاجة إلى استعراض ورودها في شعره، وقد جردنا - على هذا الأساس - استخدم أدونيس للمرأيا، منذ ورودها أسماء مستندة ومنمقة هذه المقارنة بين (القناع) و (المرأيا) لجلاء وجهة نظرك، كما يلخصها الجدول التالي:

العناصر	قصيدة القناع	قصيدة المرأيا
المساحة	مطلوبة	مكتفة
موقع الشاعر	وراء	أمام
موقع الراوي	مشارك/ داخلي	مراقب/ خارجي
الزمن	الماضي	الحاضر
ضمير التلطف	التكلم	المخاطب/ الغائب (متخيل/ أحياناً)
الرؤية	خنائية درامية	سردية درامية
البنية	وصفية - سردية	سردية - درامية
المرجع	تاريخي	أسطوري - يوسى
الاستدعاء	شخصيات	شخصيات ومدن (أمكنة) وأشياء ومجردات.

وتتلقى أول إشارة للمرأيا في شعر أدونيس في قصيدة (بيت الحب) المكتوبة عام ١٩٥٤م حيث يقول (٢٦):

أحبك حتى كان القلوب مرايا لقلبي

وحتى كان الحياة ابتكار لحبي

واضح هنا أن الرؤية تقوم على المرأيا المتعددة المتشعبة التي قلب الشاعر؛ فهو يتضاعف أو يتكرر في القلوب (الأخرى)، وتغلو الحياة إحدى ابتكارات حبه، أو صورة منعكسة عن وجهه.

الشعر التي أوجيته من إله النهر، فهو كأن ملى تتبعه الحوريات العاشقات، لكنه لا يستجيب لهن، فتحكم عليه الآلهة استجابة لدعاء إحدى عشيقاته، بأن يقع في شرك حب لا يخرج منها فائزاً.

وإذ يحس نرسيس بالعطش، ينحن ليشرّب من ماء النبع، فيرى صورته وقد انعكست على صفحة الماء، فسحرت، ووقع في غرام طيف حسبه جسداً، وهو لا يدرك أن يكون ظلاً. وحاول تقبيل وجهه المنعكس على صفحة النبع، وحاول ضم خياله. وتورد الأسطورة حاجساً يحاور نرسيوس قائلًا:

أى نارسيسوسى! أليها العصى الساذج، فبم محاربتك الإمساك بصورة خادعة؟ إن ما تبحث عنه ليس له وجود حى، ولو أنك استشرت لغاب عنك هذا الذى تهيم به، إن ما تراه ليس غير خيال نشأ عن انعكاس صورتك على الماء... (٢٣).

وإذ يكتشف نرسيس الحقيقة، يدرك وهمه قائلاً: إن هذا العصى الذى يترأى لى، ليس غمري! إن صورة وجهى لا تدعنى بأنى أحرق بنار حبى لنفسى، وبموت نرسيس حزنًا، وبكيه حوريات الغابة بتوايح حزين، وإذ تختفى جلته تظهر مكانها زهرة النرجس التي ستظل ترمز إلى الإعجاب المرضي بالذات.

لقد غدا الماء مرآة، يبحث فيها نرجس عن ذاته التي حسبها شخصاً آخر. ولذا، اقترن ذكر المرأيا لدى أدونيس غالباً بالماء أو الظل، كما جاء مقترناً بنرجس أيضاً في بعض قصائده.

إن المرأيا تتطوى على طبيعة أو جوهر من جوانب ذاتها الأصلية، تشتغل بها «مهما أخضعت لتحويلات» (٢٤) ففى القصائد، وهو جوهر منتم إلى (نرجسيتها). لذا، لن يمكننا بحال، قراءة (مرأيا) أدونيس دون توجيه أسطوري من (نرجسيتها)، والطبيعة المرجعية ذات البعد الميثولوجي والارتباط بالماء من حيث هو مكان نرأى (٢٥).

لقد برز اهتمام أدونيس بالمرأيا بوصفها رمزاً من رموز الشخصية، قبل أن يتخذها تقنية سردية يقف أمامها ليرصد ما

زوجة مهيار في الماء يسطع كالجوهرة

لم يعد غير صوت

والحقول المزامير، والنهر الحنجرة.

إذن، أصبح (وجه) مهيار ساطعاً (في الماء)، وإذا تخلل غارقاً ميتاً، راح ينبعث أشلاء وأجزاء وشظايا وكسراً، فعاد (صوتاً) تردده الحقول (المزامير)، وبغضه النهر (الحنجرة).

لقد اتحد وجه مهيار بالأشياء، وعاد الحياة، من خلالها، صوتاً يغنى، تؤديه الطبيعة التي لا تفنى، بعد أن امتزج بالماء. فكان أدونيس بذلك المزج الرمزي المتنافر، يؤكد مرآتية وجهه وموقفه، وأبنية قصائده.

إن أدونيس هو ذاته - صانع هذه المرايا - وهو المرايا كلها؛ فهو يرى صورته الكونية فيها، ويصوغها في رؤاه الشعرية من جديد<sup>(٢٢)</sup>، ولا يمكن استثمار (المرايا) فيها وسرداً ورمزاً إلا بهذه التدرج في مقاربتها، من الإضافة المجردة مثل «مرأة الحجرة» في «أغاني مهيار» إلى الرصف. «كان القلوب يراها وصولاً إلى التماهي بين الشاعر والمرأة: «صرفت أنا المرأة. والجمع الترجسي بين الماء والمرايا «أوقظ الماء والمرايا قبل الإعلان عن تقنية المرأة الخالصة.

وإذا علنا إلى هذه الإشارات المرآية لوجدنا قصيدة «مرأة الحجرة» تفيد من رمز «ميدوزة الأسطوري، وتحويلها كل ما تقع عليه عينها إلى حجر. فكان أدونيس يصنع مرآة ميدوزة، وينقيها بأن يتحور وجهه الحجري بمجىء رفيقه الذي يدهوه «في السفر».

إن تحجر الوجه ونسبة المرأة إلى الحجر، هي من الصياغات الكثيرة لدى أدونيس للتصوير عن اليأس والإحباط، فهو يسمي الوطن «وطن الأحلام والمرايا»<sup>(٢٣)</sup> مضيقاً الوطن إلى الأحلام يستنها ومستقبلتها، وإلى المرايا بصفتها وسطوعها.

أما التماهي بين الشاعر والمرأة فنجد في قصيدة «شجرة الشرق» من (كتاب التحولات)<sup>(٢٤)</sup>، حيث يقول في مطلعها:

صرفت أنا للمرأة

عكست كل شئ

غيرت في نارك طقس الماء والنبات

وكانت هذه الرؤية المرآية واضحة الترجسية، حتى دون تسمية المرجح الأسطوري. إلا أن أدونيس أغفلها ولم يتابعها بسبب هيمنة الرؤية الفينيقية على شعره، وهي رؤية تماضد وتقوى الرؤية الأدونيسية أو التمزوية، ففيها كلها انبعاث لصورة الميت القادى واستمرار لوجوده كلما صار رماحاً أو جسداً ميتاً.

وإذا كان أدونيس يعود زهرة من زهر شقائق النعمان كما تقول الأسطورة، فإن طائر الفينيق ينبعث كاملاً وحقيقياً من رماحه؛ أي إنه لا يعود مثل أدونيس عودة رمزية.

يلاحظ جنرلاً إبراهيم جبراً أن «الحلقة الترجسية هي لحظة لازمنية. لحظة الممثل على المسرح وقد انفلت من قيد التسلسل»<sup>(٢٥)</sup>.

ولعل هذه (الحلقة) غير المقيدة بزمن، هي التي سيصل إليها وهي أدونيس الشعرى، إذ يتعطف نحو الترجسية، أو المرآية، وتتراجع بسبب ذلك رؤاه التمزوية - الأدونيسية، والفينيقية (نسبة إلى طائر الفينيق) الأسطوري، وهي أسطورة قائمة على أساس فكرة التضحية (الاحتراق) والخصب (البعث)<sup>(٢٦)</sup> وما يحاكيها من رموز أسطورية قديمة مثل بروميثيوس وسيزيف وفلاوست، وأقنعة تراقية في مقدماتها (مهيار) الذي توحد معه الشاعر حتى كاد يكون اسمه «في هذه المسألة البطولية الترجسية»<sup>(٢٧)</sup> كما يصقها جبراً إبراهيم جبراً أي تجرته الشاعر بعد أن توحد عبر مهيار مع شخصيات أخرى، ورد الاعتراض على مزجها رغم تمازجها<sup>(٢٨)</sup>. وأرى أن (الترجسية) هي الخط الحقيق الذي ينظم وجود الرموز الأسطورية والتاريخية، على مستوى الرؤية. أما على مستوى التمثيل الرمزي الفني داخل النص، فإن أدونيس يجد أسماء كثيرة تعبر عن رؤيته الترجسية تلك وأزمنة الذاتية في اكتشاف نفسه وتعرفها ومواجهتها.

لكن أدونيس سوف يصل لاحقاً إلى تسمية مرجعيتها الترجسية، بعد أن مهد لها كثيراً يرمز الماء والمرايا والبحث عن النفس في تجارب سابقة. فهو مثلاً في «الرأس والنهر» من (المسرح والمرايا) يقول<sup>(٢٩)</sup>:

وقد تعاقب مرياه التكرار أو الانكسار، ولذلك دلالة أيضاً  
على المستوى الشمسوي، فهو تعبير عن الضيق بالنفس أو  
التمرد والخذلان أحياناً، كما في المقطع التالي من قصيدة  
«مفرد بصيغة الجمع»<sup>(٢٦)</sup>:

أمام المرأة - الماء انعكس

جسد آخر يتراءى

الفرجس كنيسة الموت

والموت قداس بلا صوت

من الزفة إلى البياض ينتقل الموج

من النرجس إلى الطمي تهجم الشواطي

تاج الماء ينكسر

والزبد يستقر أسلته

حيث يؤرخ في هذا المقطع بين المرأة والماء بالفاصلة  
الصغيرة التي تدل على التركيب والمزج (المرأة - الماء)،  
ويؤكد انكسار جسد آخر أمامه، كما كان يترأى لنرجس،  
لم يصرح في البيت الثالث باسم نرجس ويحدث عن «تاج  
الماء الذي ينكسر لزام الزبد».

وفي موضع آخر<sup>(٢٧)</sup> يؤكد الانكسار عبر مرآة نرجس  
نفسها حين لا يلقى جواباً لأسئلته:

يسأل لا جواب، فليكنس مرآة نرجس

مرآة نرجس ظل كيف يكرس الظل؟

ونلاحظ على المستوى السردى، تنوع ضمير الراوى بين  
(الأنا) المعلقة إلى الشاعر، والغائب الذي يحول إليه كذلك،  
لأن المتحدث عنه غير مسمى. ولاحقاً سوف يكرس أدونيس  
الطبيعة النرجسية - المائية للمرأة، وعودة الضمير على مستوى  
السرد إلى الشاعر نفسه. وهذا واضح في ديوانه (أبجدية ثانية)  
حيث نقرأ:<sup>(٢٨)</sup>

من أجل أن أخلق مرآة تجبر أن تنتسب إلي، وأن  
أتمرأ فيها

من أجل أن أبتكر فراعناً يتسع لاهوالى

ويخرج المرأة بالماء، في عودة غير مسماة إلى النرجسية  
ويطرحها الأسطوري فيقول:

صرت أنا والماء عاشقين

أولدت باسم الماء

يولد في الماء

صرت أنا والماء توأمين

فالانحداد، إذن، يتم بين الشاعر والمرأة وصولاً إلى الماء.  
وهذا أحد المؤشرات إلى انعطافة أدونيس الصوفية اللاحقة.  
فالانحداد أو الفناء، واضح في إضفاء الذات اسماً أو وصفاً  
للموجود الخارجى، وتبادل الأنا مع الموجود مرياه ومزايها،  
كولادة الشاعر باسم الماء وولادة الماء فيه.

وقد جمع أدونيس بين الماء والمرايا في عظام قصيدة  
أخرى، هي «شجرة النهار والليل» من الديوان نفسه، إذ  
قال:<sup>(٢٩)</sup>

أوقف الماء والمرايا وأجلو

مثلها صفحة الرؤى، وأنام.

وفي قصيدة «قلت لكم» يقول:<sup>(٣٠)</sup>

قلت لكم أصغيت للبحار .

تقرأ لى أشعارها، أصغيت

للجرس النائم في المحار

... لأننى أبهر فى عيني

قلت لكم: رأيت كل شئ.

وذلك تأكيد على تشكل الوعي المرآتى في شعر أدونيس،  
وربطه بمرآة محددة هي مرآة الماء التي تخيلنا على المستوى  
الأسطوري إلى نرجس.

وإذا تسلازم المرأة المائية مع المرايا الكاشفة، والانحداد  
بالموجود، والمعرفة واكتشاف الذات، فإن المرأة تتلون بدورها.  
ففى الرثاء مثلاً نجد أن «النهار ينطى للمرايا»، كما نقرأ في  
قصيدة «مريئة»<sup>(٣١)</sup>. وتقدم نيويورك التي يصفها الشاعر بأنها  
شيخ ميوزى، مرآة لا تعكس واشطن، التي هي بدورها «مرآة  
تعكس وجهين: نيكسون وكاء العالم»<sup>(٣٢)</sup>.

ربما فكرت أن البس معطفًا بنصف ذراع

وأن أمشي يقدم نصف حاقية

ونقرأ في الديوان نفسه (٤٢) :

شكرًا للصحراء

مرآة أقرأ فيها وجهي، أقرأ فيها

وهم خطائي وهم الماء.

ففي هذين المقطعين تأكيد دلالة المرآة ورمزيتها الشعرية، فهي من كليات الجنون والانسلاخ عن الواقع في المقطع المختار الأول، وهي مقرونة بقراءة «الوجه» والبحث عن الهوية والطريق، ومقرونة بالماء في المقطع الثاني. والمبهر عن هذا الصن المراتي يتم سردياً بضمير السارد المشارك وبأننا الشاعر المتصاهي مع ملفوظه، تجسيدا لتصاهي الوجه مع الماء عبر المرآة. ولعل ذلك هو الذي أوحى للنقاد باعتبار مرآيا أدونيس «ليست إلا الصورة الأخرى له وقد تضخم بالكون» (٤٣). وأحسب أن هذا الحكم يغفل المرجع الأسطوري لمرآياه من جهة، والميزة السردية لتشكيلها.

أما «قبتل المرآيا» فيفسرها بعض النقاد بأنها إعدام وحرق للكل الثقافي الذي تماذله المرآيا، فهو «يرسم المرآيا التاريخية من جديد لم يقتلها» (٤٤) فكأنه بذلك يبحث عن صورة المستقبل أو «يرمز إلى أبعاد فكرة جديدة» (٤٥).

لكن باحثاً مثل كمال أبو ديب رأى زهو يحلل قصيدة أدونيس «كيمياء الترجس - حلم» أن قول أدونيس:

المرآيا تتصالح بين الظهيرة والليل

يجسد ما يسميه «هاجس النزوع»، وهو بنية تظهر التوتر القلق بين زمنين «الآن والأبني أي لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الإنسانية... فتقوم المرآيا بفعل المصالحة بين نقيضين هما عالم الضوء وعالم الخضم» (٤٦)، معتبراً أن ضدية النهار والليل تقابلها ضدية الجسد والمرآيا في قول أدونيس:

خلف المرآيا

جسد يفتح الطريق

مكتشفاً السمة الأسطورية في قتل المرآيا ثم ابتكارها في آخر القصيدة:

وقتلت المرآيا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس. ابتكرت المرآيا

هاجساً يحضن الشمس وأبعادها الكوكبية

إذ الأنا تقتل المرآيا.... والقتل بهجس - برأى أبي ديب - بأبعاد أسطورية تربط بين القتل والفداء وإعادة الخلق (٤٧).

ويشجع على ذلك فعل المرح مثل الابتكار التالي لقتل المرآيا.

وقد اعترض أكثر من باحث على افتراض الضدية في تحليل أبي ديب (٤٨)، فيما توصل نجراً إبراهيم جبرا إلى :

إن المرآيا هي الترجسية نفسها - في القصيدة، وإن الترجس هنا زهرة وأسطورة، تجرئة حسية خارجية وتجربة - نفسية داخلية. (٤٩).

إن ثمة مرآيا لأعماق الشاعر لا يمكن إخضاعها للتقابل الثنائي أو للتفسير الرمزي العابر، وهي - كما تسميها خالدة سعيد - «مرآيا الأعماق حيث تتقاطع الرؤى جميعاً» (٥٠). وعند هذه اللحظة من استقصائنا لوجود المرآيا في فكر أدونيس الشعرى ومشكلاتها الفنية، نستطيع الانتقال إلى المرحلة التالية التي انتقلت فيها المرآيا من مجرد كونها رمزاً دلاليّاً كالبحر مثلاً أو الحجر (٥١)، وإن كانت ذات حيز شخصي، إلى كونها ذات وجود سردي مستقل، لها تفتيشها الخاصة المطورة.

وأول ما سلاحظه في مرحلة المرآيا لدى أدونيس انقطاعه تماماً إلى السرد، حيث تنطلق المرأة من بؤرة محدنة، تنتشر على مدار القصيدة التي تتميز بالصرخ غالباً، ولعل في هذا مفارقة ما؛ إذ إن الاستماتة بالسرد في القصيدة الحديثة يدعو إلى الاسترسال والطول، فيما كانت قصائد المرآيا مكثفة، وكان أدونيس يقتصر فيها لحظة ظهور الوجه على سلب المرآة أو في عمقها، لينقل له صورة ذات امتداد معرفي وثقافي إضافة إلى ما تطفيه من ملامح.

إن هذه الكثافة جزء مهم من عناصر قصيدة المرأة، وملح أول من ملامحها الفنية - الأسلوبية. فالتكثيف يجعل مناخل القصائد وخواتمها فضلاً عما ترمضه في وسطها،

أو موقع الراوي، وهبة الشخصية الشعرية. وواضح أن السياق الذي تحدث فيه يلهج عن المراه، يصلح أن يكون عنراً له. فهو مشغول بتعقبي تعامل الشاعر العربي الحديث مع التراث، وموقفه منه، لذا بدأ واضحاً اشتغاله المضموني بالمراه حين أراد أن يصفها بحكم كونها متنوعة، ثم وقوفه تحديداً عند صنف واحد هو مراه الشخصيات التاريخية وأحداث التاريخ ضمن المراه الزمانية، فيما بعد عشرة أنواع أو أصناف هي<sup>(٥٤)</sup>:

- ١ - مراه الشخصيات التاريخية (زيد بن هلي، ...).
- ٢ - مراه شخصيات غير محددة بزمان أو مكان (الطاغية...).
- ٣ - مراه شخصيات رمزية (عائشة).
- ٤ - مراه شخصيات معاصرة (غالد).
- ٥ - مراه المجموعات (رأس الحسين...).
- ٦ - مراه زمانية (الحاضر...).
- ٧ - مراه مكانية (مسجد الحسين...).
- ٨ - مراه الأشياء (الكرسي...).
- ٩ - مراه مجردات (السؤال...).
- ١٠ - مراه أسطورية (أورفيوس).

ولكننا إذا راجعنا «قصائد المراه» لدى أدونيس، وهي موجودة تحديداً في ديوانه (المسرح والمراه) وجدنا أن عددها خمس وثلاثون مرة مسماة أو مصحّراً بأنها مراه، ويمكننا أن نضيف قصيدته «مرأة الحجر» التي مرّ ذكرها، فتصبح المراه بذلك ستاً وثلاثين مرة.

وسعلنا سيال (المسرح والمراه) بوصفه عملاً شعرياً واحداً، في تلمس للحس الدرامي، والتزوع السردى لدى أدونيس، وليس من خلال القناع فحسب، بل في الحوارات التي تتصدر الديوان، مثل «حزاة امرأة» وكذلك من خلال زاوية النظر كلها، والحوارات الخالصة دون شغوص مثل «امرأة ورجل».

فالمسرح يهيج القارئ، ويوجهه، لتسلم مجسّلات متمينة في هيئة حواريات أو مشاهد ممثلة، باعتبار المسرح وسيلة مكانية لعرض المواقف وتمثيلها بزمنها الراهن أمام المشاهد،

تتسم بالمباشرة، والتقاط ما هو متعين ومتجني بهيبة وملاحم (أو صورة) متمسكة على سطح - أو في عمق - المراه.

وتتجني أساساً أي في نقطة تشكيلها واثباتها، بوجود السارد ورواها، مخلياً المكان للمتمسكي بها أو للشخصية، ليكون أمامها، كتي تتعكس أبعادها - للتخيلة - على سطحها أو في عمقها، ووجود السارد أو الراوي ضروري في المراه، لأنه يدير القص ويوجهه، وينقل ما تصمت عنه الشخصية الشعرية؛ أو المستدعاة أمام المراه.

وحتى إذا وجدنا بعض قصائد المراه، وقد تحدثت فيها الشخصيات ذاتها لا السارد، فإنها تقول ما تريده ذات السارد لا ذواتها هي، كما سنرى لاحقاً.

ولعل إحسان عباس هو أول الدارسين الذين انتبهوا إلى تقنية المراه لدى أدونيس، بوصفها واحدة من أربع وسائل يتعامل بها الشاعر الحديث مع التراث من زوايا مختلفة هي:

- ١ - التراث الشعبي.
- ٢ - الأثنية.
- ٣ - المراه.
- ٤ - التراث الأسطوري<sup>(٥٥)</sup>.

وأشار إحسان إلى المراه باعتبارها أسلوب نظر إلى الماضي تكاد تكون مقصورة على أدونيس؛ ورأى - من الوجهة النظرية - أن المراه تتسم بمزاجية معينة سألخصها بباراني كما يلي:

المراه أشد واقعية من القناع، وأشد حيادية - وإن أشار إلى أنها يمكن أن تكون بعيدة عن الموضوعية - وأنها أوسع مجالاً من حيث الزمن، حيث لا تقتصر - كالقناع - على الزمن الماضي، وأنها تعكس الأشياء مسلماً تعكس الشخصيات، وأنها متنوعة - لدى أدونيس تحديداً، وضيء، في مكان آخر من دراسته، ميزة الانتقائية نافيّاً عن المراه ميزة الشعرية؛ كما يفسد ليشكك في إمكان حيادتها، فهي لا يمكن أن تكون غير متحيزة.<sup>(٥٦)</sup>

وإذا كان لإحسان عباس فضل الإشارة والتنبؤ إلى فريدة المراه من حيث هي أسلوب شعري لدى أدونيس فإن مزايها السردية قد غابت عنه؛ لذا لم يشر إلى طابع «الكثافة» فيها؛

تعمم نفسها على الموجودات، فالتاس «مرايا تمشي» كما يقول أدونيس في (هذا هو اسمي) (٥٦)، ويقول:

وجهي موج

ووجه العالم : المرايا

كما يظنناه يجعل الطريق مرآة والوجوه مرايا، في محاولة إسقاط رؤيته المرآتية وتعميمها كما قلنا.

ولكنني أميل - وفق هذه الهجعة للرؤية المرآتية - إلى تقسيم مرحلة الكرايا في شعر أدونيس إلى قسمين:

١ - مرايا مسماة - صريحة - هي التي أحصيناها في ما سبق بست وثلاثين مرآة.

٢ - مرايا غير مسماة: يتم فيها استثمار تقنية المرآة وتجاوز الأقنعة فنياً، ولكن دون إعلان صريح في العنوان عن نوع القصيدة أو انتمائها للمرايا.

والنوع الأخير ذاب أدونيس على كتابته في مراحل متفرقة، لكنه اعتمد في جزء من ديوانه (المطابقات والأوائل) (٥٧) وهو الخاص بالمطابقات، حيث يضم قصائد قصيرة يحملها عنوان باسم علم أو مدينة أو شيء أو فكرة مثل: «الكتابة» «بحث» «الشعراء» «الاسم» «التجربة» «الشاعر» «الجنون» «قيس» «حي الميلاء» «جلقاش» «النفري» «فاسيون» «أدونيس» «أبو تمام» «بولير» ...

وستجد في (المسرح والمرايا) نماذج من المرايا غير المسماة، وكذا في (أبيجدة ثانية) بل نجد في (أغاني مهباز...) أيضاً (٥٨).

في هذه النماذج، يعتمد أدونيس أو يقترب، من الشخصية أو الشيء أو المكان، ثم يرسم له صورة منعكسة من المتخيل والذاكرة، ومن الوعي والتصور.

ففي قصيدته القصيرة «أورفيوس» نطلمس الرؤية المرآتية واضحة وبعيدة عن تقنية القناع. فالشاعر - الراوي - أو السارد بعيد عن شخصية أورفيوس، التي لم تدخل حيز الحاضر. والمتكلم هو أورفيوس نفسه، بعد أن مضى أواه، ومبار حجير (٥٩):

تماماً كما تمثل المرايا لحظة واحدة يتم اصطليدها أو اقتناصها لتنعكس فيها صورة ما.

لذا، قرأت أدونيس مراياه بالمسرح، فكان كلاً منهما يعكس ويتمثل، ثم يستكمل الماء مثلث الرؤية الترجسية لنجد:

المثل ← المرآة ← الماء

وهذا يفسر سيطرة «الماء» وتنمائه وصوره في الديوان كله. فبما أرى أن الرؤية المرآتية فنياً (الترجسية أسطورياً) كانت هي المهيمنة، حتى في القصائد التي لم يصرح أدونيس في عناوينها بأنها مرايا.

ومن أشد أدلة هذا الاستنتاج عندى، قصيدته «وجه امرأة» (٥٥)، ففيها رؤية ترجسية، ومسرح مائي، وتماه في الوجوه التي تنعكس في الموج، وحلول يعلنه الراوي في البيت الأول:

سكنت وجه امرأة

تسكن في موجة

يقدفها المد إلى شاطئ.

ضئيع في أصدافه مرقاة.

سكنت وجه امرأة

تبيتني، تحب أن تكون

في دمي المبحر حتى آخر الجنون

منارة مطفأة.

إن هذه السكتي في وجه المرأة، وتلبسها، ثم للحلول في الموج، من خلالها، تستكمل طقن الموت والقداء والانبعاث في قول الشاعر «تبيتني»، ثم إعلانه عن حبها لتكون منارة مطفأة في دمه...

ولكن مرآية الرؤية لدى أدونيس، وإن تكن ذاتية، يستلزمها التعرف والاستكشاف والحصر الذاتي الخاص، تحاول أن

عاشق أتدحرج في عتات الجحيم

حجرًا غير أنى أضىء

إن لى موعدًا مع الكائنات

في سريدر الإله القديم

كلماتى رياح تهز الحياة

وغنائى شرار

إننى لغةٌ لإله يجيئ

إننى ساحرُ القفار.

قيثارك الحزين، أورفيوس

يعجز أن يغير الخميرة

يجعل أن يصنع للحبيبة الأسيرة

فى قصص الموتى سريدر حب يحنّ أو زندين أو  
ضفيرةٌ

يموتُ من يموتُ أورفيوس

والزمنُ الراكضُ فى هينيك

يكبو ، وفى يديك

ينكسر القيثار

الحك الآن على الضفاف

رأسًا، وكل زهرة غناء

ولماء مثل صوت،

اسمعتك الآن أراك ظلاً .

يفر من مداره،

ويبدأ الطواف...

سردًا، تقوم هذه القصيدة على استثمار الطاقة القصصية  
فى حياة هذا المثنى الأسطورى. وبخلاف هنا أو الغائب  
يستكمل الملقوظ أو الحاضر حول هذا المثنى الذى صار  
غناه شرارًا، وكلماته رياحًا تهز الحياة. كما أن الراوى هو  
المثنى نفسه. فكان الشاعر المتعمد عن شخصيته لا ينحاز أو  
يتدخل. وهذا من جانب يعد القصيدة عن القناع، فيما  
يؤكد حيادية أو موضوعية المرأة المرفوعة فى وجه أورفيوس،  
ولكن هذا الحياد ظاهرى وأولى. فالمرأة لا تمكس إلا وجه  
أورفيوس من «زاوية نظر» متحيزة له، ولغناه السرمدي.

لقد حفظت المسافة بين الشاعر وأورفيوس إمكان تجسيد  
صورة مرآة له، رغم أن الشاعر لم يسمها صراحة أو يصفها  
بذلك. لكنه حين دخل فى مرحلة المرايا، وسمى القصائد  
بها، أمكنه التحرك فيها بسمة وحرية.

وسيكون من الطريف أن نقارن القصيدة السابقة، بإحدى  
قصائد المرايا التى تحمل عنوان «مرآة لأورفيوس»<sup>(٦٠)</sup>.

فى المرآة، يبدو أورفيوس بغيره الأسطورى الساحر،  
الموصوف هنا بالحزن، والمضاف إلى الحبيبة والمعجز، لكنه -  
بفعل الرؤية النرجسية لأوديس - سينمود إلى الماء لتردد  
الزهرات غناؤه، ويكون الماء صوته، ويغدو «ظلاً» يطوف دون  
مدار. وهذا ترسيخ للنرجسية الأسطورية، حيث صار نرسيس  
زهرة تنحني على الماء، بعد أن تناسخت مع بحثة نرسيس  
الميت الذى يطوف خارج مداره بلا نهاية:

إن الراوى هنا خارجنى، عليم بما يحصل لأورفيوس،  
وليقترب منه بمقد استخدم الضمير الثانى من ضمائر السرد،  
أى ضمير المخاطب، ورفع فى وجهه مرآة يره فيها ما لا يراه  
أورفيوس نفسه.

وإذا شقنا المقارنة بين المرأة غير المسماة والمرآة المسماة  
لوجدنا أن الأخيرة ذات سعة وامتناد فى الزمن، فهى تتبع  
أورفيوس فى لاحق أيامه، فيما توقفت الأولى عند أورفيوس  
على أنه رمز أسطورى من حيز الماضى ومن زمنه.

ولربما كان ابتعاد الشاعر سارداً فى النوع الأول، يوحى  
بقررت هذا النوع من السرد بمسافة أشد اقتراباً من النوع  
الثانى الذى يدخل فيه الشاعر مخاطباً الشخصية التى رفع لها  
مرآة ليقرنها لقارنه، ولكن ضمير السرد وحده لا يكفى  
لتشخيص الاقتراب من السرد فى هذا المجال. إذ بالرغم من أن  
الضمير الأول أكثر التصاقاً بالراوى، وقرّباً من الشخصية، نجد  
النوع الثانى (أى المرأة المسماة) تستثمر السعة والامتداد  
لتخلق تيمات السرد وإمكاناته.

لقد كانت الرؤية سردية بدءاً من نقطة انبثاق القصيدة. فالشاعر يتعقب بواسطة المرأة مصير شخصيته التمثيلية؛ لذا تميزت الوقائع بالدرامية؛ فحمة عجزاً وموت، ويقابلها، عبر التضحية والفداء، اثباتاً وحياة خالدة. وهي الفكرة الرئيسية ذاتها التي أنجز فعلها على مستوى الأسطورة: ترسيخ المضحى لأجل ذاته الخالصة، والمعلب بالبحث عن هويته ووجهه وصورته.

ويتقنى أدونيس مرآته هنا، من الأسطوري بوصفه مرجعاً؛ بعد أن يحوره من حرية الواقعة، أو تسلسلها المتني؛ وهبها مهنى سردياً جليداً. فالانكسار والحرز والموت، هنا، هي البداية. أما المسحورة والانيمات والانتشار أو الحلول (في الزهر والماء والظل) فتأتي بوصفها نهاية.

والاستدعاء في هذه المرأة جرى لشخصية أسطورية من الماضي. ولكن مجال الاستدعاء توسع ليستوعب (أشياء) لازمة للشخصية كالقثارة و (مجردات) لا محسوسة، كالخلود والحلول والموت وغيرها.

وعلى مستوى الزمن، تؤكد الحاضر بشكل واضح عبر أنفاس المغامرة؛ عجزاً، بهيجاً، يغير، يصنع، يحن. والمضارع المؤكد يظرف الحال الحاضر (الآن) مثل: ألهك الآن، أسمعك الآن أراك. وبالأفعال التي تهيج زمنيًا الامتداد في المستقبل، يوبداً الطواف...

ولا بد لي من الإشارة إلى ما في النهاية من انفتاح سردى، فهي ترشح الحدث للامتداد في الزمن، عبر التكرار وتوقع ما لا يفصح عنه السرد داخل القصيدة؛ رغم أن خصوصية الشعر أملت أن تقوم اللغة بمجازاتها وفضاءاتها الاستعمارية مقام الحدث أو الفعل أو التلطفات الحوالية المخصصة لهما. فقد كانت كلمة «الطواف» معبرة ودقيقة، بما تطوى عليه من دلالة زمنية ومكانية، واحتواء للمستقبل وللأرض يستعطاها وامتدادها؛ فمنحت مخيلة القارئ حرية أن تتصور مسار أروفيوس الذي غدا رأساً وصوتاً «نغمة تنني» في كل زمان ومكان.

وإذا ما عدنا إلى عنوان كل واحدة من قصائد المزايا، لأمكننا تصنيفها في نوعين أو قسمين بحسب بنية العنوان، كالآتي:

إن القارئ يتسلم في المرأة الملقمة لأروفيوس كسرًا سردية أكثر؛ إذ تنخفض فضاء الشعر هنا، بمعنى أن الاستعداد الأدائي أو تركيب النص، ارتكز على القص، والتوسع في إيراد عناصر من حياة أروفيوس وأسطورته المعروفة، لا سيما قيثارة الذي لم يرد له ذكر في النص الأول.

ولو عدنا إلى المزايا التي ألبتها لقصيدة المزايا لوجدناها تنطبق على هذا النص بشكل نموذجي. فالقصيدة ذات كثافة واضحة، فهي مختزلة في أربع حركات:

الأولى: توضح عجز القيثارة عن التغيير، وعن صنع ما يطلق عليه الجنية الأسيرة في قصص الموتى.

الثانية: تبين استمرار الحياة بناموسها المهود (يموت من يموت) فيما يكبو الزمن بمعنى أروفيوس؛ وينكسر قيثارة في يده.

الثالثة: يلح فيها الشاعر - البارد أروفيوس وقد تحول إلى رأس يستوطن الضفاف. وفي عملية تتابع متعطفة وذات جنس أسطوري (ترسيخ تخيل) يلح الشاعر الزهور وقد صارت غداً، والماء صوتاً.

الرابعة: ينسجم فيها الشاعر غناء أروفيوس وراه «ظلام»، فقد جُهِت منه صورته، وهو «غير من مناره» أي يخرج من عالمه؛ ويبدأ رحلة بحث ونشور وطواف لا تنتهي، يمزجها أدونيس بنقاط في آخر البيت، فجعل القارئ يحس أن الحدث لم ينته بعد.

وفي القصيدة يراقب الشاعر - الراوي أو السارد من الخارج، يرصد تحولات أروفيوس؛ لأنه يقف أمام المرأة ويماين سطحها وأصاقتها؛ فينقلنا إلى حدث يجري في الحاضر، ولا يكتفى باستدعائه ضمن زمنه المنقضى.

كما يتخذ الراوي على مستوى التلطف ضمير الخطاب لإيجاز برنامج السرد داخل القصيدة. وذلك يحفظ له المسافة المطلوبة للمراقبة، في الوقت الذي ينقل بواسطة الخطاب سلسلة من أفعال السرد، أجرى لها استهلالاً استباقياً حين وصف قيثارة أروفيوس بالحرز والمجاز والجمال، في المقطع الأول. فبهذا أنهى السرد بخاتمة مفتوحة، يبدأ معها فعل سردى جديد ومتجدد، ينشعب عن دورة دائمة لطواف أروفيوس.



حيث يرأى الخطاب الشعري وما يتطلب من خصوصية  
أشرنا إليها؛ فالشاعر لكونه يسير أو يقود عملية التأليف أو  
النظم بمستوياتها المتعددة، يتحدد بهذه عن الأحداث المروية  
لانشغاله بتنظيم الصياغات الأسلوبية وتوافقها المشبعة تركيباً  
وليقاعاً ودلالة...

يكون المروي، إذن، في قصيدة المراه، بعيداً عن الراوي  
في حالة كون الخطاب بضمير المتكلم؛ أي في حال مطابقة  
الراوي لما يروي. ولكن الاقتراب لا يقلل المسافة السردية بل  
يواجه المروي له بشكل مباشر، وينس في فناء المروي  
وعفاه.

وستمثل لكل نوع من ضمائر السرد وموقع الراوي  
بنموذج من قصائد المراه. ولبدأ بضمير السرد الأول (ضمير  
المتكلم) ونمثل له بقصيدة (مرأة الشاهد)<sup>(٦٧)</sup>،

وحينما استقرت الدماح في حشاشة الحسين

وَأَزَيْتَ بجسد الحسنين

وداست الخيول كل نقطة

في جسد الحسين

واسكتبت وقُسمت ملابس الحسين

رايت كل حجر يحنو على الحسين

رايت كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رايت كل نهر

يسير في جنازة الحسين

ومن قصائد الضمير الثاني (المخاطب) «مرأة لأورفيوس»  
أوردنا نصها.

ومن قصائد ضمير الغائب قصيدة «مرأة للقرن  
العشرين»<sup>(٦٨)</sup>؛

تابوت يلبس وجه الطفل

كتاب

يكتب في أحشاء غراب

١ - مراه مضافة، مثل: مرأة الحجر، مرأة لحظة ماء، مرأة  
الحججاج، مرأة اللحم، مرأة طاغية... مع ملاحظة أن المضاف  
إليه معرف أحياناً، وينكر أحياناً أخرى.

٢ - مراه مكررة، منونة، تكون الشخصية أو الشيء  
التمثلي مجروراً بعدها باللام، مثل: مرأة لزيد بن علي، مرأة  
للغيوم، مرأة لمحو، مرأة لخالدة، مرأة لوضاح، مرأة لجسد  
عاشق...

وقد أجريناه حصراً لهذين النوعين من المراه فوجدنا أن  
المراه المضافة أربع عشرة، فيما كانت المراه غير المضافة التتين  
وعشرين مرأة.

والتكرار في النوع الثاني يعنى التمدد لا الحصر أو القصر.  
فإن تكون هذه القصيدة «مرأة لزيد بن علي، فلذلك يعنى  
أنها ليست المرأة الوحيدة أو النهائية له. ففحة إطلاق وتعدد  
واحتمال.

أما النوع الأول فهو أكثر يقيناً وتأكيداً واقتصاداً. فإن  
تكون هذه القصيدة «مرأة الحججاج»، فلذلك يعنى أنها صورتها  
الوحيدة الممكنة، والنهائية، التي ليس له سواها.

والمقارنة، يكون الاحتمال في رسم مراه القصائد أو  
قصائد المراه أكثر تردداً من القطع والحصر واليقين.

أما على مستوى الصوغ والتراكيب الأسلوبية، فقد وجدنا  
قصائد المراه تبنى بأساليب أو تراكيب صياغية متباينة، حيث  
يقف الشاعر في بعضها بعيداً، ورسم صورة مرآة محايدة،  
ويقف في بعضها مخاطباً الشخصية المتمثلة، وفي نوع ثالث  
يدع الشخصية تحكي صورتها بنفسها، ويمتد الحوارية  
الخالصة في نوع رابع، ويخلط ضمائر التلطف في نوع  
خامس، لإيجاز موقع مختلط للراوي كما سنين.

وقد أحصينا نسبة التردد في هذه الأنواع؛ فوجدنا ضمير  
المتكلم يفرق سواء، ويليه المخاطب، والغائب، والحوارية،  
والصوغ المختلط أخيراً<sup>(٦٩)</sup>.

ولكن هيمنة السرد الذاتي المنجز بضمير المتكلم لا تعنى  
انتساب قصائد المراه إلى الأقتمة، بل وجدنا أن الأمر يتعلق  
بما يسمى «وضعية السارد أو مظاهر حضوره» في القصيدة،

وحش يتقدم، يحمل زهرة

صخرة

تتنفس في رقتي مجنون:

هو ذا

هو ذا القرن العسود.

وللتنوع الرابع، الحوارية، نمثل بقصيدة «مرّة الفقير والسلطان» (٦٤):

- ماذا؟ ألا تخاف؟

- لا قصبٌ عدي، ولا عراف

ومرّة، غرّزت في مكان

أصابعي، فأنفّخ المكان

وبأن شق عرج الدخان

من قمه، وجاء لسان كبير أصفر

أغلبه، فركته

وعندما حطقت في رماده تلاشي...

- وحرس السلطان؟

- طاردي، فجاه فرسه

وكنت في خلوتي أنام، فأتبعت

رأيت فلان

نعامة أو ناقة

نسيت، لكنني

ركبت

فأخذت تمشي

في السقف والقرمان ينظرون

فيهتوا، وسقطوا من خوفهم، وماثوا،

وبلحا، لم يجرؤ السلطان

على دخول بيتي... (٦٥).

وإذا بحسب القارئ أن النوع الحوارية هو أقرب أنواع المراهة للنوع السردية؛ فإننا نعتقد أن مراهة ضمير الغائب، حيث يقف الراوي بعيداً عن مروهه، ويكون السرد موضوعياً؛ والصورة تتمسك بانتضاط سردية محال، هي الأقرب إلى روح السرد وأجوائه. وكى نختم، نقدّم الجدول التالي لقصائد المراهة المسماة، خلاصة لتحليلنا السابق:

١ - العناوين

مضافة	منقّرة
١٢	٢٤

٢ - ضمائر السرد

مضغى	متكلم	غائب	حوارية	مضغلة
٩	١١	٩	٣	٤

٣ - موضوعاتها

ذات	مكان	شخصية	شخصية	شخصية	شخصية
٤	٣	٨	٧	٧	٢

ملاحظات :

١ - مجموع قصائد المراهة هو ٣٦ قصيدة تحمل في عناوينها توجيهاً صريحاً بذلك.

٢ - ضمائر السرد المختلطة الأربعة؛ اثنان منها للغائب والمضغاب، وواحد للمتكلم والغائب؛ والرابع؛ حوارية ومضغاب.

٣ - الموضوعات الثلاثة المختلطة؛ للشعر والزمان، وللشعر والشخصية التاريخية، وللمكان والزمان.

## الهوامش

- (١) سبدي وحيد، معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٩٧.
- (٢) إحسان عباس: أبحاث الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٤.
- (٣) ينظر ما نقله عبد الرضا علي في هذا المجال، في كتابه: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص ١٨.
- (٤) إحسان عباس: مصدر سابق، ص ١٦٠.
- (٥) صلاح فضل: أساليب الشعرية، ص ١٠٠.
- (٦) نقلاً عن عبد الرضا علي: مصدر سابق، ص ١٣.
- (٧) صلاح فضل: مصدر سابق، ص ١٨٣.
- (٨) نفسه، ص ١٨٧.
- (٩) عائلة سعيد: حركة الإبداع، ص ١٢٢.
- (١٠) أوليفد: مسخ الكائنات، ترجمة: فروت كاشنة، ص ٢٢٥-٢٣١.
- وأسطورة أدونيس وإبداعه عبر زهرة الشقائق، عثلتا إلى ترسيب وغرله إلى زهرة الترنجس، وسعدو لهذا الموضوع في مكان آخر من الدراسة.
- (١١) يوسف اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ١٧. وكما لم يخبر بك، حركة الإبداع، ص ٣٧٠.
- (١٢) إحسان عباس: مصدر سابق، ص ١٤٢. ولا يخفى إحسان عباس رغبة في أن أدونيس يطهر الوقوف عند الجوانب السلبية في تاريخه، حتى لا يبدو لهجه رافضاً كلياً لا علاقة كبيرة بينه وبين ذلك الصوت الذي يتجه نحو الاختلال، نفسه، ص ١٤٨.
- (١٣) عائلة سعيد: مصدر سابق، ص ١٠٩. وتعد عائلة سعيد أبرز السمات المسرحية والتعابير الدرامية في قصيدة هذا هو اسمي؟ فترعا في العتبة والى الأبعاد والأصوات والحركة يتصاعق، متعاطلة أو متقاطعة أو متولدة. ينظر، نفسه، ص ١٠٣-١٠٢. وقد لاحظت أن عائلة سعيد تلوح كلمة أدونيس لتقصية مسجون بين الورق، بإمام ١٩٥٥، بينما جئت أدونيس تاريخاً آخر هو ١٩٥٦/٢/٢، في الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص ١٨٨.
- (١٤) أدونيس: الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ص ١٨٩-٢٠٠.
- (١٥) نفسه، ص ٢، ص ٧، ص ٩٤.
- (١٦) عبد الرضا علي: مصدر سابق، ص ١٩.
- (١٧) يحصل هذا - على سبيل المثال - في نثر بنون (سيرة الحجرة، الأعمال الكاملة، م ١، ص ٣٢٩ - ٣٣٠. وهو من نصوص المراثي التي أنتجت زمنياً في فترة أسبق، إذ ضمنها ديوانه الثاني مهباز المهباز الذي يسيطر عليه أسلوب القناع. ثم يعود قصائد مسرحية في مرحلة قصيدة المراثي. راجع مثلاً: حجازة امرأة، في (المسرح والمراثي)، الأعمال الكاملة، ص ٢، ص ٧.
- (١٨) كمال أبو ديب: جفيلة إلهام وإشعالي، ص ٢٦٥.
- (١٩) حاتم الصكر: نصوص المراثي والرواج، مجلة الشكوى - عمال - عدد آب، وأيلول، ١٩٩٥، ص ٨٥.
- (٢٠) القدر ليخيل فوكو وهو يحلل لوحة تشكيلية لفيلاسكوز هونفا (الروبيدات) يظهر فيها الراسم في المراتبة مع موضوعه. ينظر: حاتم الصكر، كتابة اللغات، ص ١٧.
- (٢١) جاك لاكان، مرحلة المراثي كمشكل لوظيفة ضمن الذات، ترجمة: وليد المشاب، مجلة ألف، العدد الرابع عشر - القاهرة، ١٩٩٤م، ص ١٧٧.
- (٢٢) نفسه، ص ١٧٨.
- (٢٣) أوليفد: مسخ الكائنات، ص ٨٥. وأسطورة ترسيب مخلصه عن هذا الكتاب، ص ٨٣-٨٦.
- (٢٤) كمال أبو ديب: سابق، ص ٢٧٤.
- (٢٥) لأمضى دراستها المراثي لترجيحاً لدى أدونيس، تفرده في الربط بين المراثي والترجيح، فطمة شعراء كثيرون قاربوا على هذه العلاقة ركزوا عليها، وإن بدرجة أقل جرحاً بما لدى أدونيس، ومنهم درويش الذي يقول في إحدى قصائده ديوانه أحد عشر كوكباً: .. لم أكن ترجعاً، بيد أني أدافع عن صوري في المراثي.
- .. تراجع قصيدة: فلات من سألني فوق الرصيف.
- لكن حسام الخطيب يرى في هذه العبارة أن درويش ولا يمارس عملية عشق تلك ترجيحاً، وإنما يفتش عن حقيقته الشاملة وعلاجه المفرد. منطلقاً من أن (الصورة) = الهوية، لذا لا يتضح الخطيب عند التحليل النصي بالإسراف في التركيز على الترجيح، لأنها متغنية، ولأن الألف الشعرية في معظم نتاج درويش دهر الألف الجماعي وليس الفردي للخاص بالضميمة النفسية، رابع: حسام الخطيب، «ثانية النص التكنيقي ومعارفه مع نص درويش»، ضمن كتاب الشعر العربي في نهاية القرن، إصدار شعري صالح، ص ٩٢ و٩١.
- لكننا نرى أن إسقاط فعل الترجيح المتعلق عبر المراثي لا يبرها كون الألف جماعياً في شعر درويش، لأن سؤال الحمل النصي عن الربط المركزي - الترجيحي يظل قائماً، على مستوى المرجع الأسطوري على الأقل، وحضوره في وحي الشاعر، وإن على سبيل النفي (لم أكن ترجيحاً) للاستغراق اللائق (بدي أني..). يتدفق للمهمة الترجيحية إلى عمل الألف من خلال الدفاع عن الترجيح اللغوية. (أدافع عن صوري)، ولي مكان محمد (في المراثي)، لأنها المكان الذي يتأمل فيه قلته ويمد تشكيلها كما يريد.
- (٢٦) أدونيس: قصائد أولي، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، م ١، ص ٤٨.
- (٢٧) حجازة إبراهيم حجازة، آثار والجواهر، ص ٨٥.
- (٢٨) على الشرع: بنية القصيدة القصيرة عند أدونيس، ص ٦٤.
- (٢٩) حجازة إبراهيم حجازة، آثار والجواهر، ص ٩٠.
- (٣٠) يصرح حجازة بأن ثقافة أدونيس متجذرة على رؤاه، يحصل من الصلة بين الرمز للثنية التي توجد بها. (ص ٨٩ - آثار والجواهر) وبعد أن يشير إلى ذلك يقرر أن «الجمع بين هؤلاء الأبطال - الرموز في كيان واحد يعني التهور من لشيء الحقيقي لكل منهم» مما يؤدي بالخصيصة المركبة منهم لأن تغدو «خصيصة مفتعلة لا يمكنها أن تتسم بمعنى معتملة» - نفسه، ص ٩٠.
- لما عائلة سعيد، فيد أن تغدو إلى ذلك المرجح للتقصير في «سج شخصية مهبازة تتصل، إن كان ذلك يدل على أن مهباز كان متعاقب أو بلا هيبة؟ ثم يجب بأن مولف هذه الأساطير أو الشخصيات (دعبل وجرحاً) وأوضاعاً متعقدة لإحسان الواحد الباحث الوقوف أمام الأسرار. حركة الإبداع، ص ١٢٢.
- (٣١) أدونيس: المسرح والمراثي، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، م ٢، ص ١١٢.

- في حدود الثلاث... وهو عين الترجسية، الاكتفاء بالثلاث والاستغناء عن الغير في بنية القصيدة... ص ٨٧.
- (٥٠) عائلة سعيد: حوكية الإيلاخ، ص ١٠٥. وتسميها احتفال عثمان مرة العالم الداخلي، حيث تصبح أصناف الثلاث فردوساً داخلياً موازاً لتجسيم الخارج. إخمادة النص، ص ٦٦ و ٥٧.
- (٥١) رمزية الحجر عند أدونيس مستقصاة بدقة في كتاب صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٩٥. و «الجرح» بوصف رمزاً شخصياً مستقصى في دراسة عائلة سعيد، حوكية الإيلاخ، ص ١٢٥. وفي دراسة كمال أبو ذئب، الواحد المتعدد، مجلة الفيصل، ١٦/٢ م، ص ٤٣. ويتجه جبرا إلى تكرار المرافاة وما يتصل بها من صور، في شعر أدونيس عامة، في كتابه، النار والجوهر، هامش ص ٨١ و ٨٢.
- (٥٢) إحصاء عباس، المجامع الشعر العربية المعاصرة، ص ١٤٩ - ١٥٠.
- (٥٣) هذه المرافاة الجميلة ملخصة من الصفحات الأربع التي خصصها إحصاء عباس للمرافاة. راجع المصدر السابق، ص ١٦٥ و ١٦٢.
- (٥٤) نفسه، ص ١٦١.
- (٥٥) أدونيس، الأعمال الشعرية، ص ٢، ص ٣٢.
- (٥٦) نفسه، ص ١٧٤.
- (٥٧) نفسه، ص ٣١٣. والمطابقات خاصة، من ص ٤٢٣ - ٤٤٩.
- (٥٨) من أمثلة المرافاة غير المسماة في المسرح والمرافاة، الشاعر «إله» «دمشق» «بيروت» «دمشق» و «رجل»... ومن أمثلتها في أبجدية ثانية، «المتعب» ص ١١٤، وفي أغاني عمار، «أورليوس».
- (٥٩) أدونيس، الأعمال الشعرية، ص ١، ص ٢٩٨.
- (٦٠) نفسه، ص ٢، ص ١٩٤.
- (٦١) راجع الجدول للمرافاة آخر الدراسة.
- (٦٢) أدونيس، الأعمال الشعرية، ص ٢، ص ٨٥.
- (٦٣) نفسه، ص ١٧٧.
- (٦٤) نفسه، ص ٧٩.
- (٦٥) في النوع المختلط تميل إلى انصاف حديثة منها: مرة لزيد بن علي، ومرة للرأس.

- (٦٦) محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، ص ٧٨.
- (٦٧) الأعمال الشعرية، ص ٣٢٩ - ٣٣٠.
- (٦٨) نفسه، ص ٤٣٩.
- (٦٩) نفسه، ص ٤٣٧.
- (٧٠) نفسه، ص ٣٠٩.
- (٧١) نفسه، ص ٤٣٠.
- (٧٢) قصيدة «أبر من أجل دورك»، نفسه، ص ٢، ص ٢٩٠ و ٣٠٢.
- (٧٣) نفسه، ص ٢، ص ٦٧٤.
- (٧٤) نفسه، ص ٧١٠. وقد أشرت إلى إيلاخ هذا للقطع من مفرد بصيغة الجمع في كتابي: ما لا تؤذيه الصلابة، ص ٤٢ - ٤٤.
- (٧٥) أدونيس، أبجدية ثانية، ص ١٠١ قصيدة «شهوة تتعلم في غرائط المادّة».
- (٧٦) نفسه، ص ٢٨٨، قصيدة «القصيدة غير المكتملة».
- (٧٧) محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، ص ٧٨.
- (٧٨) نفسه، ص ٧٩ و ٨١.
- (٧٩) يوسف اليوسف، الشعر العربي المعاصر، ص ١٨٩. يرى اليوسف أن المرافاة من الكلمات الكثيرة مثل الكيمياء والرفض التي يرمز بها أدونيس إلى تلك الأبعاد. لكن ذلك في رأيي يغفل الطبيعة الجوهرية للمرافاة فضلاً عن أسطوريتها وسرديتها..
- (٨٠) كمال أبو ذئب، جمالية الخفاء والبطولي، ص ٢٦٣ و ٢٦٥. وقد ناقشت تحليله للقصيدة في رسالتي للاستجواب: تحليل النص الشعري الحديث - غير مطبوعة - ص ٥٢.
- (٨١) نفسه، ص ٢٧١.
- (٨٢) على الشرح - مثلاً - في بنية القصيدة القصيرة... ص ٨٧. وحاتم الصكر: في تحليل النص الشعري الحديث، ص ٥٤.
- (٨٣) جبرا لإبراهيم جبرا، النار والجوهر، ص ٨٤. ويلعب الشعر إلى أن للسريليل دلالة جنسية. أما وصلها بالترجسية ذات من انحصار التشكيل



# زمن التحولات

فى شعر أدونيس

## هدية الأيوبي

الحجر رحى الريح. هذا الحضور مطلق ينظم  
الواقع حور، وفق إشعاعه، ويحسب دلمته. إنه  
معمد، خالق، وليس وارثاً. نحن نخلق ولا  
نرت.<sup>(١)</sup>

هذا الهم الإبداعي ترك بصمات مضيق في شعر  
أدونيس، فارتفع النص الأدبى إلى مستوى الأسطورة:

حيث يمكن أن يحدث كل شيء وحيث يتولد  
كل شيء من أى شيء... وعندئذ لن نكون فى  
حضرة زمن معين أو مكان معين، بل فى مطلق  
الزمان والمكان، وأهم من ذلك كله مطلق التحول  
والصيرورة.<sup>(٢)</sup>

هذا الهم التحولى تجلّى فى شعر أدونيس منذ مطلع  
تجربته الشعرية:

الكلام عن التجربة الشعرية عند أدونيس يعنى الولوج  
فى شبكة لا نهائية من الاحتمالات والإشارات والإضاءات  
الكونية. فى شعر أدونيس، لا نقف على أرض ثابتة، ولا  
نمشى فى لحظة زمنية واحدة، بل نسبح فى فضاء واسع وفى  
لحظات زمنية متناقضة تربط بينها علاقات بنوية ذات جدلية  
متماكسة ومتكافئة فى آن.

إن أدونيس مسكون، منذ البدايات، بهمّ الإبداع  
الشعرى الذى يغير العلاقات بين الأمكنة والأزمنة من أجل  
حضور شعرى يعنى كل ما حولنا فى هذا العالم:

المكان يقاومنا. الأشياء تقاومنا. الماضى والحاضر  
يقاومانا. البعيد، وحده، معنا. ولا سلاح لهذا  
البعيد غير حضورنا الشعرى، هذا الحضور  
الوحيد، الفاجع، المزعول، والذى هو، مع ذلك،  
الحضور البهيم، الصامد، الباقي، البعيد حتى

أمشى إلى ذاتي

إلى الغد الآتي،

أمشى وتمشى خلفي الأنجم .

(قصائد أولى، ص ٤٤)

يا تقاديرنا على الأرض - حين الأرض تاهت

فغيري الأشياء ...

( قصائد أولى، ص ٤٧ )

ولا يبدو لنا هم التحول والتغيير عند أدونيس مجرد  
هاجس مجاني الدواعي ، بل نجد له دوافع كثيرة مؤثرة وبناءة.

إن الواقع العربي المعاصر كان أكبر دافع لهذا الهم  
التحولي. وجد الشاعر نفسه في أمة مازالت في طور النقاثة  
من الاستعمار ومن وبيلات الحروب والغزو والتجهير والجوع  
والفقر:

والوطن المفتوح مثل كفن :

يمامة تدبى في ينبوع

رأيت فيه أمة...

رأيت فيه القمر المقطوع

من أوجه الأطفال

والزمن المنكسر المخلوع

والزمن الآتي كالزلزال .. (٢٦)

غير أن النهر المذبح يجري

كل ماء وجه يافا

كل جرح وجه يافا (٢٧)

كما أن الماضي المأساوي الذي مرت به هذه الأمة، بما  
فيه من مأس وويلات ومذابح وظلم واضطهاد للناس، مازال  
يقرع ذاكرة الشاعر:

طاح، اسحرج تاريخي وأذبح على يدي، وأحييه (٢٨)

وإحساس الشاعر بحركة الأيام المتسارعة المتجهة نحو  
زمن الموت دفعه إلى عدم الوقوف في لحظة زمنية معينة، وإلى  
الدخول في سياق مع الزمن:

الدنيا سرج يدعونا

والنهر حصان. (٢٩)

هذه الدوافع الرئيسية أوقعت الشاعر في دوامة الحيرة  
والغربة في الزمان وعن المكان:

حائر، حائر، ولي لغة تهدد مخنوقة ولي أبراج

حائر أصلب النهار ويقويني رعب قى صلبه  
وهياج

حائر تأخذ الشواطئ ميراثي وتحمل صباحي  
الأمواج. (٣٠)

... وأغنى فجيعتي، لم أمد ألمع نفسي إلا على  
طوف التاريخ في شفرة / سسابتة، لكن أين؟  
- من أين؟ كيف أوضح نفسي وبأي اللغات؟ (٣١)

لكن هذه الغربة لم تستمر طويلاً، فاستطاع الشاعر أن  
يتخطى الزمن المتجمد ليندخل في زمن الحركة والتغيير ليعلم  
الشاعر الثورة على الواقع وينبأ زمن التحول:

سأسمى للتحول ربان أيامك الجديدة

يا بلاد الخليفة والتابعين

وأسمى الذهب

مطر

وأسمى

وجهك المطلق الدفين

كوكبا ، والقصيدة

هالة الفارس الغريب

حول أيامك الجديدة (٣٢)

هذا التحول هو الذي يقود الزمن الميت نحو الزمن  
المضي فتنبس النار «مطر» يخضب الأمة المعاق، ويصير وجه  
الحيبة «كوكبا» والشعر يصبح هالة الشاعر الغريب في دورة  
الأيام الجديدة.

سويت كل حجر سحابة

تمطر فوق الشام والغرات، (١٢)

يطمح الشاعر إلى تحويل الماضي الأليم إلى مستقبل مشرق  
ومتلون:

رسمتُ ظل القمر الطالع في طريقي

بلهفتي،

ربطت كل جرح

في وجهه بثوب العتيق.

...وسرت في بحيرة الأغاني

نيولوفرًا ، أغاني

ترشح من قاررة التاريخ، من سريرة  
الملك، (١٣)

إن زمن التحولات لا ينقطع عن الماضي ولا يدمره  
تدميرًا تاماً. لا يسقط الماضي سقوطاً تاماً بل يبقى معلقاً على  
جدران الذاكرة، مستقرًا الرؤيا الشعرية - بسلباته ولهبانياته -  
وحافزاً على بناء مستقبل جديد يتوالد باستمرار. الماضي هو  
الدافع إلى البداية:

فلماذا سقط الماضي ولم يسقط؟ (١٤)

لذلك، نرى أن حركة الزمن دائرية في شعر أدونيس، لكنها  
تتوجه دائماً صوب المستقبل: (١٥)

الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى  
الماضي، أي أن الشاعر لا ينحصر فيما هو كائن،  
بل يتجاوزه إلى ما يكون (١٦)

في قصيدة « هذا هو اسمي » يعلن أدونيس ثورته  
الملاحية الحرة:

ملاحاً كل حكمة /

هذه نأري /

لم تبق آية - دعى الآية /

هذا يدعى (١٧)

ويبقى الشعر هو الوحيد القادر على بدء مسيرة التغيير  
والتحول. فالكلمة كانت ، دائماً ، السلاح الأقوى والأجندى  
في تغيير سيرة التاريخ. لذلك، نجد الشاعر يرفع راية الشعر  
طريقاً إلى التجاوز والتخطي:

لست إلا نهرًا يرفض ، يخير ، يتوقد

غامراً لؤلؤة الشعر الخفية

لابساً وسوسة الشمس ،

ولا

حلماً -

أنى حمى نبويه. (١٠)

الزمن استيقظ والنهار

يصرخ بالأغصان والجذور

يصرخ : جاء الشعر

جاءت سموات ترابيه:

من غير هذا الدهر

خضراء إنسية:

والأفق زئار من البخور

والأرض جنّية. (١١)

هكذا يمتلك الشعر، بوساطة الثورة، قدرة سحرية  
تحويلية، فلا يعود للزمن هذا المظهر الخفيف. الزمن نهر يهدر  
هدير الموت لكنه في الوقت نفسه يفسل وجه الموت. إنه زمن  
أحضر، نهر يحيى يبعث الحياة في الجذور والأغصان. ويصير  
الشعر سحراً في زمن عجالي، غرائبي، زمن الدهشة والتحول،  
زمن البعث والولادة.

لذلك، يطمح أدونيس في مشروعه التحولي إلى  
إحداث التغيير على مستويات عديدة. فهو يطمح، أولاً، إلى  
تغيير الواقع السياسي:

لو أننى أعرف كالشاعر أن أدجن الغرابية

وقد أسهمت خاتمة سعيد في الحديث عن هذه القصيدة، في كتابها (حركة الإبداع) (١٨).

ونلاحظ في قصيدة «هذا هو اسمي» أن الثورة التحولية عند أدونيس ترتد طابعاً نبوياً. فهي ثورة فجائية تفجر الواقع كما ينفجر اللغم - فجأة - ، أو كما ينتجس النبع في صحراء قاحلة:

يخرج للشجر العاشق غصنٌ يهزني انجيس  
لما انتهى زمن الناس القديم ابتدأت وجهي  
مدارات وفي الضوء ثورة. (١٩)

التحول، هنا، نبوي. يذكرنا ذلك برموز الطوفان، النار، الماء، الغصن، مثل طوفان نوح، نار إبراهيم، ماء إسماعيل، عصا موسى.

حين يكون الحاضر المأساوي عصياً على التغيير لابد من تدخل ما ورائي أقوى من الطبيعة وأقوى من الواقع. في آخر «هذا هو اسمي» يصرخ الشاعر:

لم يعد شير الجنون (٢٠)

ليس الجنون، هنا، لا عقلياً؛ أي تدميرياً؛ بل هو جنون ينبع من العقل الذي يرفض الحاضر المؤلم للممثل في المفردات التالية: أسما - مقبرة العالم - الوقت الحزين - عكازة السلاطين - حفرة انهزام - مقصلة - موت عربي - قاع طحلي - نهر من دم - أمة مهزومة...

هو جنون التغيير والعبور إلى واقع أسوأ وأرقى في زمن يحمل سمات مغارة للماضي والحاضر: التجاوز والتخطي (ساحياً كل حكمة)، الوعي والثورة (للتسيقظ شعوب اللهب والرفض)، الحب (أنا العاشق الأول للنار)، الخيب (نحن حقن وحصاد)، الشوق (ملكنا جمرة الوقت والحين)، الحلم (هزوا شجر الحلم)، الإبداع (شمسي ريشة تشرب المدى)، الحقيقة (وفي الضوء ثورة)، التيه (أسطح كالتيه)، الشعر (صوتي زمني)، التحول (هكذا أحببت خيمة وجعلت الرمل في أهدائها شجراً يطر والصحراء غيمة).

١٨

ونلاحظ في قصيدة «هذا هو اسمي» طغيان صيغة الأمر الثالثة على التحول. وصيغة الأمر موجهة إلى الإنسان الذي يحيا في الزمن الحاضر كي يستشرف المستقبل ويسهم في صنع الأتي؛ لئلا - تقدموا - ضلوا - هائي - انبعثي - ليكن - لتولد - استضيئي - هزوا - غيروا...

وللدلالة على حتمية التحول يستعمل أدونيس أدوات مساعدة مثل: النصل - المزامير - فأس - صمغ - اللورس - الرعد - النار - الطوفان - الحلم...

وهكذا، نرى أن قصيدة «هذا هو اسمي» «تعيش في مناخ الجنون أو النار، بما هما مسلمة وبقض وحب وتحول وانبتاق، وتعبير آخر، ثورة» (٢١)

ويبلغ أدونيس ذروة التحول في قصيدة «مفرد بصيغة الجمع». وقد قام الأستاذ إلياس عوروي بشرح هذه القصيدة محاولاً اكتشاف آلية التحولات. (٢٢)

و «مفرد بصيغة الجمع» (٢٣) قصيدة تحولية مضموناً وشكلاً.

ففي بنية القصيدة الهندسية البحتة خروج على شكل القصيدة المعاصرة. كذلك تطرح «مفرد بصيغة الجمع» هم الشاعر الإبداعي في زمن متحجر بحثاً عن زمن متجدد ومتغير.

ومن حيث اللغة، نجد عند أدونيس أفعالاً في تصاريف مبتكرة (٢٤) وغير مستعملة: أسرول - أشمل - تتهودج - يتلوح - يتمعدن - يتجنسن - تتنفط - أورس - يسمهر - أتندرو - أتسلك - يتجاصع...

تحمل هذه الأفعال في بنيتها معنى التحول من حال إلى أخرى مغارة للحال الأصلية. وفي «مفرد بصيغة الجمع» لا يستعين الشاعر بالرموز بوصفها أداة للتعبير، بل يتقمصها ويلبسها ليصل إلى ذروة التحول.

ونجد أننا أمام مستويين من مستويات التحول:



معينة بشكل تفصيلي ومنمنم. لذا، نجد في الصور الكثير من الجزئيات والمفاصل الفاعلة، ويتقمص الشاعر مرموزات متغيرة ومتحولة باستمرار من أجل خلق أفاق جديدة وأزمنة جديدة:

وأنا

يستولى القمر على طباعي

وقلبي يتخلخل في جوفى، -

فترى عطرک وانغمسينى فيه، البسنى واعتقلنى اوصالى

مرموزات الدنيا هاربة

والاشياء نبوءات خرساء، (٢٤)

ففى هذه اللوحة عدة رموز تحولية: القمر - عطرک - مرموزات - نبوءات، بالإضافة إلى أفعال دالة على التحول: يتخلخل - فترى - البسنى... فى «أحلم وأطيع آية الشمس» يستعين أدونيس، للتعبير عن مشروعه التحولى، بتقنيات عديدة، فهو يستعمل الصورة التحولية:

هائلة تتوحد الحيرة فى أحواله، (٢٥)

هذه العبارة توضح بالمفردات الدالة على التحول: تتوحد - الحيرة - أحواله. وتكرر فى هذه القصيدة الأفعال التحولية، ويمكن تصنيفها إلى قسمين:

أ - أفعال دالة على تحول مرحلى بطى يحتاج إلى مدة من الزمن مثل: تركز - ينسج - يلقح - يتخلخل - يدجن - يستقطر - يروض - يبرح - تتوالد - ينمو - أزواج...

ب - أفعال دالة على تحول سريع جزئى، مفاجىء. مثل: تتحول - تنقلب - تنطلق - تخرج - يشتعل - ينبجس - يتلف - أبذل - تتأجج - ابتكرى...

كما يلجأ أدونيس، فى قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس»، إلى إضافة الثابت إلى المتحول، أو المتحول إلى الثابت من أجل تأكيد الصيغة التحولية: قميص الهواء - قميص الوقت - هذيان الحكمة - نسغ المدينة - جناح المكان - هدير الحجر - تلج التاريخ - كنان الفجر - قطن

المستوى الأول: تحول محورى حيث يغير الشاعر نظام الأشياء فى داخلها، فيتزعمها من الزمن الحاضر إلى زمن مستقبلى:

(أخلق فى اليوم يوماً آخر - يتكرر طريفاً - يعطى وقتاً لما يجيء قبل الوقت لما لا وقت له - أرجم الزمن بأحوالى - أصنع لبطى نسياً لأجديتى - أرتب لهماى بتخطيط آخر...)،

المستوى الثانى: تحول من الداخل إلى الخارج حيث يخلق الشاعر نفسه على العالم متحدلاً به فيلبسه ليصبح هو نفسه مكان التحول وزمانه فى آن:

(أنا الحجر - أنا العالم مكتوب) - أنا المعنى - أشعر أنى الموت - أنا السماء - نحن الزمن - أنا النور - أنا الأشكال كلها - أنا الصابئة - أنا المطر - أنا الماء - أنا الزرق - أنا المناخ والتحول)،

وهكذا، لا ينف أدونيس فى (مفرد بصيغة الجمع) موقف المراقب للحاضر أو الشارح له بل يأخذ دور الفاعل المغير، المحول، فيتدخل فى سيرورة الواقع من أجل الوصول به إلى مستوى الصيرورة.

يتابع أدونيس مسيرة التحول فى مختلف نتاجه الشعرى. ولكن التجربة الشعرية تزداد تنوعاً وغمقاً فى ديوانه (أهنية ثانية). وفى قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس» يزواج أدونيس بين الماضى والحاضر فى جدلية ضدية، ونراه يعيش فى برزخ الحلم حيث تتزواج الأزمنة كلها:

الزمن الوراء ووجهك الامام وكل إياها ذهاب، (٢٦)

فى «أحلم وأطيع آية الشمس» تتجدد القصيدة شكلاً ومضموناً، فتتكسر رثابة الشكل، وتطون الأشكال وتتوحد بحسب البنية المعنوية والمطفية للقصيدة.

ونلاحظ، فى هذه القصيدة، احتشاد الصور التحولية بكثافة فاعلة ومؤثرة.

واللوحة التحولية، فى «أحلم وأطيع آية الشمس»، لوحة كبيرة تتضافر فيها مجموعة الصيغ المعبرة عن حالة

الحسين - شهر زاد - شجرة الدر - الملتنى... وهناك أسماء  
جنس ترمز إلى ميروزة التحول، مثل: النوتى - عرافين -  
فلكيين...

وهكذا يستمر أدونيس في مسيرته الشعرية، معتمداً  
على رؤيا شعرية متجددة من أجل الكشف عن عالم بحاجة  
إلى الكشف. ويقود أدونيس ثورة التحول باسم الشعر وباسم  
التغيير من أجل مستقبل خصب ومضى. وهذه الثورة التحولية  
ما هي إلا محاولة تقهر زمن الموت الذى لا يزال يقهر الإنسان  
باستمرار:

اللحظات موج الوقت

وكل جسد شاطئ

الزمن ربيع

تهب من جهة الموت. (٢٦)

إن معاناة الشاعر أمام زمن الموت دفعته إلى البحث عن  
زمن جديد لا تشيع فيه الكائنات ولا تموت، حيث تلبس  
الأشياء ثوباً لا يلى، وحيث تتوالى فصول الحب والنماء، هو  
زمن التحول، زمن الانفلات من ضربات الحزن الموجعة،  
حيث يصير الفرح سيد اللحظات المضيق، ويصير الحب  
سلطان الزمان الذى لا يقبض. (٢٧)

هذا الهاجس التحولى الإلهامى دفع الشاعر أدونيس  
إلى تلمص النبل ومحاكاة الفصول:

هيال صوتى النبل ونبواتى الفصول (٢٧)

المساء - غزل العقل - أرغن الغبار - أفران الذكرى - خمر  
الغفلة - مخطوطات اللاشعور - جسد التحول...

ويجد فى القصيدة ذكر وسائل كثيرة قادرة على تحويل  
مسار الأشياء والانتقال بها من زمن إلى آخر، مثل: الخطوات  
- الغبار - اللقاح - الدروب - المخبول - قارب - المتعب -  
الرد - البراق - عصا موسى - الفئار - الأراجيح - جناح -  
الجسر - القمح - الزئبق - إكسبر.

وفى القصيدة بعض مظاهر التحول المحتوى مثل:  
اضطراب - انهيار - تأويل...

وكذلك بعض مظاهر التحول المادى فى الطبيعة حيث  
يتغير الشكل باستمرار ولا يبقى على حاله، مثل: أمواج -  
زغب - غيوم.

والمكان فى قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس» متغير  
باستمرار: الغيب - البحر - السماء - التاريخ - الجسد.

أما زمان التحول فهو، فى هذه القصيدة، زمن نادر لا  
يجى دائماً، هو زمن متمائز بين الأزمنة، فهو زمن قصير  
يومض ثم يختفى بسرعة، مثل: المصادفة - الفجر - ليلة القدر  
- ليلة القطار.

وفى القصيدة أشياء ترمز إلى التحول الجذرى والمفاجئ،  
سواءً فى الزمان أو المكان: النيل - زمزم - القمر.

ويستحضر أدونيس أسماء علم من كان لهم أثر  
فاجل فى مسيرة التاريخ: أختانوث - لينيس - فيثاغورس -

## الهوامش:

٣ - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٢٢٨.

بيروت، ص ٤٠٨.

٤ - أدونيس، المرجع السابق، ص ٦٠١.

٥ - أدونيس، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والنيل، الأعمال  
الكاملة، المجلد الثنى، ص ٥١.

٦ - أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ٣٩٥.

٧ - أدونيس، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والنيل، ص ٥٠.

٨ - أدونيس، وقت بين الرماد والورد، الأعمال الكاملة، المجلد الثنى، ص  
٦٠٩.

١ - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٢٢٨.

٢ - جابر عصفور، أقامة الشعر المباشر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد  
الرابع، يوليو، ١٩٨١، ص ١٢٨ و ١٢٩.

ولقد من التفصيل حول الأسطورة فى شعر أدونيس رابع:

عبدالمجيد جبر، الخلفاء فى الشعر العربى المعاصر، المجلد الثانى، طر  
الشمال، طرابلس - لبنان، ١٩٨٨.

٣ - ريتا عرش، أسطورة الموت والابتناع فى الشعر العربى الحديث، بيروت،  
١٩٧٤.

- ٩ - أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٥٧٢.
- ١٠ - أدونيس، المرجع السابق، ص ٥٧٣.
- ١١ - أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ٩٤.
- ١٢ - أدونيس، المرجع السابق، ص ٣٦.
- ١٣ - أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٤٣٢.
- ١٤ - أدونيس، وقت بين الرماد والورد، ص ٥٩٦.
- ١٥ - جابر عصفور، أكتفه الخمر الماسية، فصول، ص ١٢٨.
- ١٦ - أدونيس، مقابلة في ملحق الأكلو، ١٨ شباط ١٩٦٨، العدد ٢٦٣٥.
- ١٧ - أدونيس، وقت بين الرماد والورد، ص ٦١٥.
- ١٨ - مخالفة سميد، حركية الإبداع، طر المودة، بيروت، ١٩٧٩، راجع الصفحات ٨٧ - ١٢٠.
- ١٩ - أدونيس، وقت بين الرماد والورد، ص ٦٢٤.
- ٢٠ - أدونيس، المرجع السابق، ص ٦٣١.
- ٢١ - مخالفة سميد، حركية الإبداع، ص ٩٦.
- ٢٢ - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، راجع الصفحات ٧٠ - ١١٨.
- (٥) ملود بصيفة الجميع، دار المودة، بيروت، ١٩٧٥.
- ٢٣ - أدونيس، أبهجثة ثالثة، دار توفيق، ١٩٩٤، ص ١٢.
- ٢٤ - أدونيس، الفصل السابق، ص ٢١.
- ٢٥ - أدونيس، نفسه، ص ٢٧.
- ٢٦ - أدونيس، نفسه، ص ١٦.
- ٢٧ - أدونيس، نفسه، ص ٢٣.
- (٥٥) فصل «تمرحل» يشير إلى تغير المراحل الزمنية، وتحولات الجسد عبر تحولات الزمن. فصل «تلولبة» يشير إلى مسورة الزمن اللولبي. وعلى هذا للنوال ابتكر أدونيس أنموذاً تدل على حركة الزمن ليمبر عن لغة الحياة النابضة بروح التطور والتحول.
- (٥٥٥) إذا كان المكان ضيقاً والزمان حرماً، فإن زمان أدونيس ومكانه طليعتان بلا حدود؛ ذلك أنه مسكون بهاجس وحيداً، يبتلغ أوسع مدى.



## جدلية النور والظل فى كتاب الحصار لادونيس (الكتابات النثرية)

### جان طنوس

السماة عندما تتفصل الطبقات الاجتماعية انفصالاً مرعياً حتى يتبوأ الفلاسفة الحكام المقام الأول، بينما يقبع العامة فى الحضيض. الفلسفة اليونانية، وهى النموذج الأول للاختراق، تقسم جدلية مأساوية بين الأعلى والأسفل وعلى الثانى أن يخضع للأول دون أن يكون ثمة حوار بين القطبين المتعارضين. فالمعقل، وهو هنا الأعلى، يسود الجسد أى الأدنى والحاكم (الأعلى) يسود العامة (وهى الأدنى) وتتبادل مع الفرائز والأهواء الطائشة). وبالطبع، فإن العلاقة بين المرأة والرجل لا تشذ عن هذه الجدلية الصراعية. وتنسحب الأمر نفسه على أرسطو عندما يتصور الله، على سبيل المثال، عقلاً وحسب يعنى ذاته، أى بوصفه قطباً أعلى فى الثنائية الإنسانية يقطع النظر عن القطب المضاد وهو الماطفة والمشتق التى طالما مجدها الصوفيون والرومانسيون عامة - والألمان بنوع خاص - عندما قلبوا المعادلة وأقاموا جدلية جديدة بين الأعلى والأسفل، المعقل والقلب عند الرومانسيين أو الواجب (مثلاً

يمكننا أن نحدد النقطة المركزية فى الثقافة بمامة (الفلسفة والدين والأداب) من حيث علاقتها بالثنائيات الإنسانية الضاربة فى أعماق الكيان البشرى؛ ذلك أن الصلة بين العقل والغريزة، الشهور واللاشعور، النور والظل، الواجب والأهواء، الفرد والجماعة... ليست بأية حال صلة عارضة أو عابرة بقدر ما هى صلة دياكتيكية تتمحور حولها المعرفة الإنسانية كما تبنى عليها التراتبية الاجتماعية.

ويتضح ذلك بجلاء فى الفلسفة اليونانية ممثلة فى أفلاطون الذى حاول أن يفصل الثنائيات الإنسانية - ولم لا نقول والوجودية - فصلاً حاداً متصفاً بحيث لم يعد العقل يرتبط باللاشعور أو يستمد نسقه من الأهواء والمواقف إجمالاً. فالفلسفة اليونانية تؤسس لتعارض حاد وحاسم بين العقل والرغبة فى محاولة لتغليب أحد قطبي ثنائية معينة، وهو هنا المعقل، على الفرائز. ويكتمل الانفصال الأفلاطونى فى

وردت في تضاعف ديوان شرعى فهي تستحق التأمل والدراسة لذاتها أولاً ثم لارتباطها بالتصايد جميعاً. إنها منطقة الظل إن جاز التعبير، تتوسط بين الظلام والنور الساطع، بين الحدس المباشر والعقل الخليل، فضلاً عن كونها طريقة للمعرفة وتأويل العالم. فخرى بالباحث، إذن، أن يرتاد مجاهلها وصولاً إلى نفاذ أعماق لهذه الظاهرة المحيرة التي تدعى أدونيس، وهي من أهم وأكبر الظواهر الشعرية عند العرب.

### رمزية الظل

إن أول ما يفتاحنا في هذه الكتابات هو تمجيد الظل وإعلاء شأن الشجرة - النور الشاحب - في مقابل تبخيس دور النور الساطع كالكهراء وما يرتبط به كالمصباح الغازي وأنوار القذائف الجهنمية. لكن، ما سر هذا التناقض الذي يقيمه الشاعر بين النور والظلام، بين الظل والضوء الساطع؟ هنا نستعين بعلم تحليل الرموز الذي يؤهل ظواهر الطبيعة بما يتفق مع المضامين التي يعطيها اللاشعور على اعتبار أن الإنسان كائن رمزي، شغفنا ما أبقينا، وتضخ رموزه لا في الثقافة وحسب بل في لغة الحياة اليومية التي يستعملها. النور، هنا، يرمز إلى العقل الرواعي، والمعرفة التي يقدمها هذا العقل من أشد المعارف ابتلاءً، لأنها وليدة العموميات، أي أنها لا معرفة في حين أن المعرفة الحقيقية تنبجس من اللاشعور (أي الظل) عندما يخلو الإنسان إلى نفسه ويتجاوز معها حتى يتطابق موضوع المعرفة والذات العارفة في آن.

يقول أدونيس:

كنت مع قلة، مأخوذاً بالهبوط، على العكس، في  
الظل، في هذا الليل الشفاف الذي يتماثل فيه  
الوضوح والخموض ويتحركان في موجة واحدة  
(ص ٤١).

فيأذا تساءلنا عن أي ليل يتحدث الشاعر اتضح لنا أنه لا يقصد الليل الطبيعي، وهو ظاهرة من ظواهر الطبيعة. إنه ليل الشاعر بل ليل الإنسان نفسه. على أن الأفكار اليلية، إن جاز التعبير، هي أفكار تنبع من اللاشعور؛ لأن كل ما هو مخبوء ومظلم ومجهول يرمز إلى العالم اللاشعوري الذي يكشفه الشاعر باكتشاف ذيلاته أو إشارات المعرفة. فادونيس هنا يعود إلى هذا الليل الغريب، إلى الظل، وهو لذلك

في الشريعة) والحب (مثلاً في القلب) عند الصوفيين، وهكذا دواليك، إلى حد أن الشقافة يمكن أن تمتع بأنها علامة الاغتراب الكبير. فالثقافة هنا - وترتبط بها السياسة دون ريب - لا تسعى إلى تنمية الطبيعة أو ترقيةها بقدر ما تحاول ترويضها وإذلالها. وبسنا أن نفهم استطراداً لماذا تنفر العامة من الثقافة باعتبارها من علامات الضياع والتخبط...

وقد يتساءل القارئ عن تلك الرشاح التي تربط هذه المقدمة الوجيزة بشعر أدونيس بعامة وبـ (كتاب الحصار) بخاصة. والحقيقة أن الشعر الأدونيسي - وهو نقض الفلسفة التقليدية التي تفصل بين الثنائيات وكذلك الفلسفة السياسية السائدة - يحاول أن يوحد هذا الشتات في أعماق الكيان الإنساني، بل إنه يؤسس لنوع من الإيستمولوجيا المعرفية قائمة على جدلية تكاملية على نحو خاص. أما عناصر هذه الجدلية؛ أي ثنائياتها، فتتلخص - إن جاز لنا التلخيص - في التركيز على السلب على أنه الطريق الملكية إلى الوجود. بعبارة أفصح، يلج الشعر الأدونيسي على الألم سهيلاً فاعلاً إلى كييمياء جدلية تتألف من الفرح والألم معاً، ولكن بكيفية جدلية. والأمر نفسه ينطبق على العقل واللاشعور؛ إذ الأخير باب المصائب التي لا تحصى وحنّة مجهولة تغري بالريادة والاكتشاف.

تختلط علاقة المرأة - ومعها الطفولة - بالرجل؛ إذ الأولى هي الأكثر طبيعية في عالم الرجال المغترب. أما في علاقة السيد بالمرء، فإن أدونيس يقلب للمادة، ويلج على سيادة المسود طريقاً إلى مستقبل أكثر إنسانية وعدلاً. وتدخل العلاقة بين الشرق والغرب في هذا الإطار. أي أن أدونيس غير الصلة بين الأعلى والأسفل وهي الأكثر شيوخاً، مادامت المجتمعات تتخبط في الإغتراب؛ أي في صراع مأساوي بين المتناقضات الإنسانية. ومن هذا الباب، يمكننا أن ندخل في جدلية الظل والنور التي تجدها في كتاب الحصار<sup>(١)</sup>، متجسدة في الفواصل الشعرية التي تتخلل بعض القصائد.

في هذا الكتاب استوقفتني هذه الفواصل التي لا تخلو أحياناً من مسحة شعرية نقول الكثير بلفتها الغامضة، لكن القريبة من ذلك من الموضوع.

لا شك أن شعر أدونيس وحلة متكاملة. على أن هذه الكتابات تلقى ضوءاً على مجمل القصائد خصوصاً أنها

المعرفي الأول - كما يقول الشاعر - يتمثل عند أفلاطون في الكهف أو «الرحم المعرفية الأولى» خالقة الحقائق. لقد أخرج أفلاطون الحقيقة من ليل العالم إلى نهاره، من الظل إلى النور الساطع، من الوهم إلى الحق. ذلك أن أفلاطون يفصل فصلا حادا بين العقل والشعر، المادة والروح، العقل واللاعقل، بين عالم الظلال وعالم المثل كما في المصطلح الشائع: «لكن هل خرجنا حقاً؟» يتساءل الشاعر ويضيف:

وقد يكون أفلاطون أول من أخطأ، وأسس للخطأ، في ما يفصل بين الظل والنور، الوهم والحقيقة، وفي ما يسوغ أن تسمى هذا الشرع وهما، وذلك الشرع حقيقة، وفي ما يعطينا حق التوكيد: أين تبدأ حدود والوهم أين تبدأ حدود الحقيقة، وكيف، ومتى

(ص ٤٠ - ٤١).

هذه الأسئلة المصورة التي لا يجيب عنها الشاعر تدعونا إلى تفكير عميق. فهذه المتناقضات: الظل والنور، أي اللاشعور والشعور ثم الوهم والحقيقة أي الشعر (الخيال أيضاً) والعقل، ينبغي أن تتحاور لا أن تتصارع ولا تتفتت المعرفة الحقيقية. وأوديس يشير إلى أن الوهم حقيقة - وقد يكون في نظرنا حالة من حالات الحقيقة - والظل نور آخر، مما يشير إلى قلب المعادلة أو المنهجية المذكورة أو على الأقل إلى توطيد صلة خفية بين هذه المتناقضات المتصارعة. أما لماذا اختار الشاعر أفلاطون نموذجاً معارضا لمنهجيته المعرفية، فيعود ذلك إلى أن النموذج الأفلاطوني ولّد الاغتراب المجتمعي في المبادئ السياسية والثقافية والدينية كافة... إنه نموذج من الطراز الأول لاغتراب الفكر، سواء أَسْلَل إلى الحضارة العربية أم عبّرت عنه حضارات أخرى بأشكال مختلفة. وكيف لا يصير أفلاطون نموذجاً للاغتراب أو للخطأ، كما يقول أوديس، وهو الذي نفى الشعر (أي العاطفة والخيال) وفصل بين المتناقضات حتى شوّه الفكر والإنسان، ثم أَسَد المجتمع وهو الإنسان الأكبر.

#### اللاشعور والموت

غير أن هذا الليل اللاشعوري يرتبط في علاقة عضوية بالألم والموت. فالشاعر المقيوم بسلطة القتل والإرهاب يتألم، بيد أن هذا الألم يمدّه بنسخ المعرفة وبدم القصيد الخالقة. يقول:

يستخدم كلمة الهبوط التي توحي، لغويا وزمنا، بعملية ارتداد الأعماق المجهولة. ومع ذلك، فهذا الليل ليس مطلقاً تماماً أو مفتوحاً كلياً، إنه شفاف يمتزج فيه الوضوح بالغموض - كأنه يصد ويهدى على طريقة امرئ القيس فالغموض يفرى بالكشف، والوضوح يقود إلى الغموض. ولا عجب، إذن، أن يشبه هذا الليل المعرفي بالأنونة التي إن استهلكت أَسَدت مبتذلة وإن استغلقت أصبحت لغازاً. هي الأنونة التي تفرى، تلك التي تصد وتهدى كما سبقت الإشارة. ولذلك، يمكن القول إن ليل اللاشعور وقد اقترب إلى حالة الفسق أو السحر المعرفية يحض الشاعر على الاكتشاف أو على تأويل العالم تأويلاً ينطلق من معطيات هذا اللاشعور بالذات.

#### أفلاطون وعالم النور

بيد أن الدخول في ليل الحقائق هذا لا يمت بأدنى صلة إلى العالم النهاري متمشياً في العقل الواعي الذي يتعامل عند الشاعر مع الوهم. يقول: «إن ما نسميه الحق ليس إلا وهماً استغلناه» (ص ٤٢). فالحق أو الحقيقة هي أقرب إلى الوهم؛ لأنها تتلى عملية المعرفة التي لا تتحقق إلا بارتباطها بالمجهول أو الغيب والمعتم. بل إن الحالة الطبيعية للمعرفة هي الظل، والنور حالته الصابرة (ص ٤٢). ذلك أن الأسرار ومعنى أصمق الحقائق تقع في الظلام؛ لذلك تدعونا إلى اكتشافها، وكما يقول الشاعر: «إذ لو تحول العالم كله إلى نور أو إلى نور كهربائي لفقد العالم أسراراً، ولقد جماله وجاذبيته» (ص ٤٢). فالأسرار الأدونيسية، وكثيراً ما أسع فهمها، هي الحقائق نصف المنعمة ونصف للشرقة، تماماً كالسعادة الأدونيسية مزيج من الألم والفرح؛ أي تلك المنطقة الوسطى التي تجمع المتناقضات ويطلب لنا أن ندورها بالحالة النفسية في الإنسان. طبيعي لذلك أن يحنز الشاعر إلى الظل وأكثر من طبيعي أن يمشق الشمعة التي هي الضوء سيلاً. صحيح أنها تضيء بقول الشاعر، ولكن «لا لكي تعمم النهار، بل لكي تجعل الليل أكثر كثافة وأكثر حضوراً» (ص ٥١). فالشمعة، وهي رمز للشاعر نفسه، تكثف الليل - المجهول - اللاشعور بهدف جملة أكثر حضوراً؛ أي أكثر إغراءً بالاكتشاف والتأويل.

من هنا، يرفض الشاعر الحقيقة الأفلاطونية وقد استمرت فاعلة عبر قرون عديدة، وبلغت ذروتها في فلسفة ديكرات الذي يفصل بين الفكر والوجود، الروح والجسد. إن الاختيار

وفي الحقيقة إن أدونيس كثيرا ما يمزج المعرفة بالجنس والمدينة بالمرأة واللغة بالأنوثة مما يوحى إما بخصوبة نفسية أو بتموهض نفسي جنسي لرجسية الشاعر الشديدة وتهويمه في عالم الخيال الأجل أو للاتنين معا. ومع ذلك، فهذا الزمن المرعفي - الجنسي هو زمن عجيب صوفي، إن جاز التعبير، من حيث إن الصوفية تؤسس لوحدة المتناقضات: البشرية والإلهي، الداخل والخارج، الطبيعة والإنسان. يقول:

فتشتغل منارات من طبيعة عجيبة، تكشف لنا  
عن علاقات من التكلف تجمع بين المتناقضات  
وتوحد بين أشخاص لا يلتقون أبدا في أي  
مكان ولاي سيب. (ص ٥٣)

ذلك أن المتناقضات لا تجتمع في النور الساطع أو العقل الذي يؤمن بمبدأ الهوية وقانون عدم التناقض. ومع ذلك، فإن عالم اللاشعور يتصف بمنطقة خاص يتأسس على جمع المتناقضات. فالآخر المرفوض في العقل قد يستوطن اللاوعي كما هو معروف نفسيا، ثم إن العالم الليلي اللاشعوري يوجد بين أشخاص وأمكنت لا تلتقي كما يحدث في المنام. هذا لا يعنى في نظري أن مبدأ الهوية في العقل الواعي خاطئ تماما، لكن الهوية في اللاشعور لا تضبط في حدود معينة. إنها بلا آفاق، ولذلك قد يعيش في الأعماق، المكان البعيد أو الزمن الماضي وحتى المستقبل أو شخصيات قضت أو أخرى لم تخلق بعد. ألم يكن ابن عربي يسامر الموتى على معنى أنه يتحرى عن حقائقهم؟ فليس عجيبا أن يثرى في ذات الشاعر مهيار ويتمور والمتنبى والحسين، فما يراه النور بعيدا هو في الحقيقة أقرب إلينا من جبل الوريد، وهذا ما يؤكد علم تحليل الرموز بكل جلاء.

#### أمثلة شعرية

ليل المعنى، إذن، أو بتعبير أكثر دقة سحر المعنى، أو كما يقول السياب: «عينك (وهنا بمعنى الحقيقة) غابتا نخيل ساعة السحر...» يحسه الشاعر مجموعة من المتناقضات، ولذلك يقدم للقارئ بعض الأمثلة الشعرية التي تتناقض في الشكل لكنها تتوافق في مرماها الأخير. فالعزلة مثلا تستدعي المشاركة (وهي عند أدونيس مشاركة خيالية مع أصلقاله الشعراء أو مع أنوثة هي بنت الوهم أي الصبوة

واللشعة سرير، لكن لاوسادة لها ولاتنام... زينا لمزيد من الغوص في موج الليل. ربما لمزيد من الالتصاق بقدر ذلك الليل الآخر: الموت. ربما لتعميق الشامل في ذلك العالم الخارجي الذي يلتهب.

(٥١ - ٥٢)

فالليل اللاشعوري يقظ لا ينام كالشمعة. ثم إن الدخول إلى الأعماق لا يفصل عن الموت الذي يحمله العالم الخارجي. بتعبير آخر، إن العالم الداخلي وسيلة لتعميق المعرفة بالعالم الخارجي المتوج بسلطة الشر والقمع والقتل. وإذا كان أغلب الناس يفرون على العكس من العالم الداخلي إلى نقيضه، فأدونيس يأبى إلا استبطان الذات ومعايشة الألم ثم البحث عن جذور الاغتراب. لذلك، تصبح معرفة النفس معرفة للعالم، لأن الصلة وطيدة بين العالمين الداخلي والخارجي، بين العالم الأكبر والعالم الأصغر، بين الذات والكون. ولعجب فمن عرف نفسه عرف به، على معنى أنه عرف الحقيقة وحقيقة العالم هي الموت. وفي قصيدة «الوقت» من (كتاب الحصار) يقول أدونيس: «ويكون الموت خبز الشعراء» إذ لا بد من الارتباط بالفجسية للتخلص منها، على عكس ما يؤمن الروائيون، وكثيرا ما يهاجمهم الشاعر في أغلب دواوينه.

#### زمن الجنس... والمتناقضات

لذلك، يتحول الزمن - وأدونيس شاعر الزمن بامتياز - إلى زمن ليلي استبطاني يوص فيه الشاعر أو يهبط كما يحب أن يقول إلى أعماق الأعماق، إلى الظل حيث تنام الحقائق منتظرة عرسها الشاعر كي يوقظها. يقول:

هكذا يصبح الزمن كله جزءا من الليل، وفي معاشرته، نرى إلى الشهوة تقطر من أطرافه، ونرى إلى ساقيه كيف تنفخجان وتنطبقان في حركة لا يزيدها ضيق الملجا إلا حيوية ورحابة.

(ص ٥٣)

الزمن المرعفي، إذن، هو زمن جنسي عند الشاعر، ويتمثل ذلك في الإشارات الجنسية المتعملة في الشهوة المنتظرة وفي حركة الساقين التي تحيل إلى العملية الجنسية.





ثمة نقطة ما ييلغها الوعى يطل من خلالها الإحساس بالتعارض بين الحياة والموت ، الواقع والخيال ، الماضى والمستقبل ، الرفيع والرضيع ، بين مايعبر عنه وما يستعصى على التعبير.

يبد أن امتلاك النفس فى أقصى طاقتها يعنى أيضا امتلاك الجسد بصورة فريدة متفردة ، حتى ليندو الفكر جسدا يفكر ، على معنى أن الحقيقة تصبح معيشة وملموسة ، كما أشار الصوفيون فى عبارة بلخية متحذرين عن العبد الذى يمسى حين الله وسمعه وبه الذى يبطش بها . يقول أدونيس : لكن الجسد هو الذى يفكر ، وليست الروح إلا هذا التعضى المركب الذى نسمي الجسد «...» ونكتشف أن ما سميناه الجنون قد لا يكون إلا نشوة الكيان : نشوة الجسد - الروح .

(ص ٦١)

وإذا كان ديكاوت يجعل الفكر أساس الوجود مسترجعا بذلك الأفكار الإغريقية القديمة التى تصب العقل مستجيلا على الجسد والعاطفة والخيال ، أى موسعة الهوية بين المتناقضات ، فإن أدونيس يقلب الآية ويجعل اللا فكر أساس الوجود ، إن جاز التعبير . لذلك يستعيد الجسد أهميته ويتوحد مع الروح : ذلك أن اللاشعور يعبر عن أعمق مناطق الحقيقة فلا تتعارض مع الجسد أو تفهمه . إن مرونة الجسد وقابليته لاستقبال صور الحقيقة مسألة مشهورة فى التصوف إجمالا وفى علم تحليل الرموز ، على أن تستلزم دراسة خاصة .

## ثانية الشرق والغرب

لقد قلب أدونيس المصادلات ، فأكد أهمية الوهم وجذارة الظل فى اكتشاف المرة ، وما هو يتابع هذه المنهجية عندها فيقلب المعادلة بين الشرق والغرب . وقد ظن كثيرون أن الغرب هو الأعلى والشرق هو الأسفل . يكرر أدونيس ، فى هذه الفواصل الثرية ، أن الشرق أصلى جرثومة الحضارة - جرثومة الظل إلى الغرب اليونانى ، يذكر أسماء عديدة فى هذا المجال ، وكلها ترتبط بشكل أو بآخر بطاقة النور الظليلة مثل

امتلاك النفس والإحساس بالنشوة الكبرى . فالشمعة «تضىء القلب ، وتجعل الجوارح كلها تتوهج بنور آخر هو نور الرغبة فى أن تعرف ذاتك وأن تمتلكها - وحدها ولا شئ إلاها» (ص ٥٧) . ذلك أن معيشة الليل تقود عقوا إلى النهار ، إلى النور ، وإن يكن من نوع خاص . إنه نور المعرفة القصوى والسعادة الكبرى . يقول : «هذه العتمة إضاءة سرية تقتلهم حتى من ظلك ، وتلقى بك فى بؤرة من التفجر النوراني» (ص ٥٧) . أما محصلة ذلك كله ، فحالة غامرة لليلة من الانتظار أو الترقب ، كأنما ثمة فكرة ستأتى لا من الماضى بل من المستقبل . كأنما ستولد حالة ماء ، أو شخصية ما جليلة . إنها اللوامع أو البوارق كما يسميها الصوفيون ، وهى نوع من المعرفة الحسية عظيمة الجبروت ، واسعة ، ترة المعاني والمذلولات :

تشمع أنك دائما فى حالة انتظار ، تترقب حدثا ما ، لا فى الشارع هذه المرة بل فى داخلك ، فى أحشائك .

(ص ٥٧)

لا عجب أن يشعر بعض الشعراء بولادة النفس ، الأم التى تنجب الأفكار والمشاعر تلك التى تتجح نفسها بنفسها ، كما فى عبارة ابن عربى المشهورة فتكون فى بعلمها وعروسها ، أى ذات المعرفة وموضوعها فى آن . هنا ، تتراقب مع النفس المنجبة أفكار عن شئ ما خارق ميجتد ، كولادة بطل وما شاكل . وطبيعى لذلك أن تتوافق المتناقضات ، وهى فكرة أيرة عند أدونيس :

تشمع أنك فى حالة يمكن أن يقال عنها إنها حالة الغيم : لاتعرف هل أنت داخل فى المطر ، أم فى الصحو . ولايعود الظلام ظلاما : يصبح ترقبا على عتبة نور باطن يكاد أن يظهر . بل يصبح الكلام على ضوء الظلمة ممكنا ، كما هى الحال فى إمكان الكلام على ظلمة الضوء .

(ص ٥٧) .

فمنعما يتوافق المطر والغيم ، أى عندما تتصالح المتناقضات ، يترقى الكائن البشرى بقفزة نوعية ويبلغ أعلى درجات الحكمة والشاعرية . ولعل أنثويه يرتون أشار إلى هذه الحالة الثرية عندما قال :

لذلك تجمك أدونيس بالمرفوض والمردول والمطرود في أحماق اللاشعور. هناك القدرات المعجابية والكنوز التي لا تقدر بثمن. يقول مؤكداً هذا المساق: «للسواد تاريخ، وهو تاريخ شامل، لا العالم وحده، بل الذات أيضاً، لا الطبيعة وحدها، بل ماوراءها كذلك» (ص ١٠٧). فالسواد أساس كل شيء، الذات والطبيعة والعالم. وبعد، ألا يرمز السواد إلى مجاهيل اللاشعور؟ أليس ما نفصله عن ذواتنا هو عند التحقيق أعمق ما فيها؟

الشاعر ابن السواد، فهو بشرة المرأة التي يحب وهو نبع التاريخ الغزير الذي يتدفق منه ماء أسود خصيب متمخلاً في الفقراء والمقهورين. ليس هذا فحسب بل إن السواد - كما يفسره الشاعر لغويا - هو جوهر الشخصي وهو شجرة النخل التي تعطي القرية والمدينة والأرض حين تبرز في أجمل ثيابها، السود. ويمضي الشاعر مستطرداً إلى سواد الجنوب حيث مأساة عاشوراء أو عجيبة الموت - الحياة عندما لا يمكن التمييز بينهما. وأخيراً، يصطبغ المكان برمزية السواد، وما هو الملجأ مظلم لكنه امرأة تنهض في السواد. يقول: «الملجأ... امرأة تنهض في السواد (ولا يمكن فصل المرأة عن السواد، فهي سوداء حتى في رياضها) تنهض بثديين أصفر من رمانتين.. تنهض في سوادها الغيمى وتصرخ: الموت أفضل... الموت أجمل...». إن تأنيث المكان، سواء اتصل بالعمران أو بالطبيعة في شقيها السماوى والأرضى، هو صفة متكررة في شعر أدونيس، وتحتاج إلى دراسة خاصة. على أن هذا التأنيث - الذى يترافق مع إضفاء صفات الأمومة كالحماية - قد يميز عن تمويض نفسى لشاعر نرجسى لا يستأنس إلا بنفسه... ويرفقاؤه الشعراء المهقورين والمهلذين. إن موضوع المرأة - الجنس والمرأة - الموت من أهم مسابيح أدونيس المهروس بالحب والموت فى سبيل فتح آتية ومجاور بين مناطق الأعلى والأسفل، العقل واللاشعور، الذات والكون. ومع ذلك، فهذه الموضوعية وإن اصطيفت بصيغة الهوس الجنى «تحول إلى أن الملجأ قميص، وأن صوت هذه المرأة زر سقط من عروقه التى تجاور السرة» (ص ١١١)، فإنها تتيح للشاعر، من منظاره الخاص، أن يعود إلى ذاته فتفتح طاقات اللاشعور... ويتنصر الشاعر على العالم.

\*\*\*

إليكترا، وهى نسيبة أطلس وپروميثيوس الشهير، ثم قدموس حامل الأجنحة وطاليس الرمز الأول للتفاعل بين الحساسية الفينيقية - الفرعونية والحساسية الإغريقية كما ورد فى الكتاب. على أن أدونيس يطبق له أن يصور الغرب دائماً بوصفه موطناً للتقنية والاستعمار، وليس هذا التصور خاطئاً لكنه أصغر من أن يشمل الحقيقة كلها. فالشرق والغرب يتلاقيان فى مواضيع عديدة، ومع ذلك نرى أدونيس يقارن بعمق بينهما فيؤكد تفوق الحساسية الشرقية فى مقابل الحساسية الغربية للمفجعة بالشرور والمجازى. فليس التقدم الزمنى هو المعيار بين الماضى الشرقى والحاضر الغربى بقدر ما هو الارتباط بطاقة الظل، بنور الشمعة أو أحماق الكائن البشرى. فالتعارض بين الشرق والغرب مزمن، يعود ربما إلى نظرة الغرب إلى الشرق. ألم يحتقر اليونان (ونهم الأعلى فى نظرهم) البرابرة (الأسفل)؟ كأنما التعارض بين الشرق والغرب يرتبط بالتعارض بين الظل والنور الساطع، بين اللاشعور والعقل الواعى الذى يتسلح بالتقنية فيهدو أعصى، سونورا، لا يبرى إلا بعداً سطحياً واحداً من أبعاد الإنسان والحضارة.

وتتصل بثنائية الشرق والغرب ثنائية التاريخ الإسرائيلى والتاريخ الكنماني. فالأول يدعى أنه كلم الله مباشرة وأنه شعب الله المختار، لكنه كما يقول أدونيس «يبدو كأنه يخلق تاريخه بدءاً من قتل الإنسان والهبوط فى هابطة بلا نهاية من جحيم الأضلاء والسماء» (ص ٤٦)، فالتاريخ الإسرائيلى يؤكد التناقضات فيفصل بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والله الذى يدعى معرفته. أما التاريخ الكنماني فعلى التقيض يؤسس للمصالحة «فيرقى بالإنسان والعالم ويفتح أمامهما أفاقاً تتقدم بلا نهاية»، كما يقول.

#### ثنائية الأسود والسيادة

أما جدلية الأسود - المستعبد فقد انقلبت عند أدونيس إلى جدلية الأسود - السيد. هنا الأسفل، فى نظر أصحاب السلطة، تحول إلى الأعلى تماماً ككل شيء مهمل وهامشى فى الحياة. حتى يجوز القول إن الأسود هو لاشعور السلطة، كما الريف أيضاً حيال المدينة وكسك بلاد المستعمرات حيال المراكز الاستعمارية. إن الظل مفتاح المعرفة ومعراج الرقى،

## كيمياء التحول

لقد اخترت في ما سبق فاصليين مهمين تحت عنوان «ضوء الشمعة» ثم «شهود السيدة»، وأحسب أن الفواصل الأخرى لا تضارعهما أهمية في الكشف والريادة؛ ذلك أن «فاصل من الغبار والورق» و«طوفى أيتها الكتابة» مجرد تنويعات ولا يحملان، في رأيي، أهمية يحد ذاتهما.

وهنا، لابد من الإشارة إلى أن الشعر الأدونيسي يشابه، وبعمق شديد، رؤيا رامبو، نظرا وعملا، التي تؤكد انفصال النفس إلى قسمين منفصلين لكن يتمكن الشاعر الكبير من أن يطارد القسم الأخرى والمكبوت، فينصت إلى ما يرسله من إشارات وإيحاءات. وفي الوقت عينه، تحصل هذه الرؤيا بأهم اكتشافات التحليل النفسي وعلم تحليل الرموز عامة التي تشير إلى انقسام النفس إلى منطقتين متعارضتين من حيث المبدأ، هما الشعور واللاشعور. على أن الظل الأدونيسي يتحدر بلا ريب من مناطق اللاشعور، بيد أنه يبدو في الحقيقة يسكن منطقة وسطى لا هي لاشعورية بحتة أو شعورية صرف. إنها منطقة مزيج من كل شيء، ولعلها اتخلت هذه الصفة بفعل

## الضامات

١ - كتاب الحصار، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

محاولات الشاعر المعقدة عقلنة اللاعقل فيه، كما نبزغ البنور من الأحشاء المظلمة. وفي ظني أن قصائد أدونيس يمكن أن تفهم فهما أفضل بالاستناد لا إلى العلوم العصرية فقط بل إلى خيرات الإنسانية في المجال الثقافي التي تتمثل في صراع المتناقضات وكيفية المصالحة بينهما. فما يرده أدونيس هو التخليص من الموت المعنوي الذي يرمز إليه بهذا الصراع. أما البحث الحقيقي الذي طالما مجده الشعراء التمززيون فما هو؛ عند التحقيق، إلا عملية هذه المصالحة التي لم تمد هنا مصالحة سطحية أو «حضارية» كما شاع هذا المصطلح، لا أحد يعرف كيف، بل مصالحة لأعمق التناقضات الوجودية عند الكائن البشري.

وأخيرا، فهذه الفواصل هي أشبه بسيرة حياة معرفية أو بيانات شعرية، إن جاز التعبير. إنها نوع من دليل يقودنا إلى طبيعة الإستعمولوجيا الأدونيسية التي تستلهم السيمياء والصوفية والسريالية... إنها فن تحوّل المعادن الخسيسة إلى ذهب خالص، أو فن تحوّل الأسفل إلى أعلى والموت إلى حياة. وفي هذا العظمة، كل العظمة، لشاعر رمى بصره بعيدا في أعماق الكهوف المظلمة والمرعبة، في آن.



## الصوت المتجول لأدونيس

### بيير دينو \*

أعمال «أوكتافيو باز» في الستينيات أو أعمال أدونيس،  
(أغاني مهجار الدمشقي)، على سبيل المثال، منذ أحد عشر  
عابًا.

أه يارماد الفعيل

هل لحكايتي طفل في الليل<sup>(١)</sup>

هذه الكلمات التي كنت أرددها، كلمات استغرقتها من  
تلك الكتب، حيث تلوح باستمرار. وهذا يعني ما هو أكثر  
من مجرد التكرار؛ فأنا أرى في هذه الكلمات تأكيدًا لمطلب  
ظل قديمًا، مستمرًا، لم يضعف في أي وقت من  
الأوقات. والوفاء لذلك المطلب، مهما توالى السنوات أو  
التجارب (الحرب، النفي)، يجعل كتابة أدونيس عملًا  
نموذجيًا - أو قل، ضروريًا - حتى من قبل (أغاني مهجار  
الدمشقي)، هذا العمل الكبير الذي ينطوي على القطيعة  
والانطلاق. «وجه متجول»، «صوت متجول»، هكذا يقدم  
أدونيس نفسه في تجواله اللاتهي:

«الشجرة»، «الغبار»، «الهواء»، هذه الكلمات وكلمات  
أخرى مثل «الجرح»، «الأطلال»، «الطريق»، «التجوال»،  
«الجنون»، قد نتصور أننا نعرفها، ولكن يكفي أن يأتى شاعر  
من بعيد، من لغة أخرى، من ثقافة مختلفة، حتى تتحدد  
معاني هذه الكلمات لدينا.

بصفة منتظمة، تضمننا تلك الأصوات الغريبة، القادمة من  
بعيد، موضع اتهام. إنها ضرورة أن يحدث ذلك لنا حتى  
نكسر كل أشكال الانفلاق التي نريد أن نجد فيها ملاذًا.  
يمكن لنا اليوم، أكثر من أي وقت آخر، هنا كما في أي  
مكان آخر، أن نرضى عما نعتقد في أنفسنا. نحن نترجم،  
نترجم أكثر فأكثر، ولكن الأعمال التي تشكل انقلابًا فعليًا  
تتطلب جيلًا على الأقل لقياس مدى ما تشكله من صدمة.  
هذه الترجمات تظل قليلة العدد، إنها ترجمات لأعمال مثل

\* ترجمة. منى سلطان، جامعة حران.

من يبنى العالم هو

من ينشط في تجواله

هكذا يقول الشاعر.

كل هذه الأعمال، إذن، سوف تصبح أعمالاً تكرر للقطعة والانطلاق.

يفضل أدونيس على صورة الأحجار - مهما كانت مبهره ببنائها - تلك الأحجار التي هي رمز للكانن المتعالي فوق تناقضاتها، الشجرة التي تحركها الرياح، والطائر في حركته السابحة في الفضاء، والريح «في حركة دائمة/ نحو المجهول»، وعلى السواحل التي هي حدود الأفق المتجدد دوماً. وإذا كانت القصيدة هي «جثة»، فإنها «جثة تتحول خالدة» في جنزاليا اللغة. يبدو التجوال، فقط، هو الخصب؛ مثله مثل غيبوبة التساؤل؛ فهما، فحسب، لا يعرفان الراحة والإجابة. إنهما يمتعنان أن يؤمن بأن لنا هوية أو وطناً، إنهما يجبرائنا على أن نخرج من أنفسنا، مهيار يصطبب «سيزيف» و «دالما» يقول لوليس:

تظل في أرض بلا ميعاد،

تظل في أرض بلا معاد،

حتى ولو رجعت [...]

إنني أبحث عن يعطى للأحجار شفاء الأطفال.

تطرح تيمة «المشي»، منذ مدة طويلة، صورة هذا الشعر الذي يعتبر أن المعنى لا يزال مجهولاً، هذا الشعر الذي يجب عليه أن يدع طرقة الخاصة - ولكن، لأن الصورة أصبحت مبهتلة فإن أدونيس يميل لها قولها؛ فيتمحدث إلى جانب «المشي» أو «السفر» أو «التجول» - عن «الخروج» و«الهجرة» والمضي، إنه يخص لإسماعيل الذي طرده إبراهيم إحدى قصائده الأكثر درامية، ويمنح عنوان: «اللفة التي تنفي» لقصيدة أخرى. «في البدء، إذن، لم تكن «الكلمة»، ولكن كان «المضي». إن الشاعر الذي يتنحى إلى المنظومة القرآنية ليجد نفسه مضطراً لأن يسلك «طريقاً مبدعاً سلفاً»، وهذا ليس الشكل الوحيد للمضي، إذ إن هناك أشكالاً أخرى مثل:

الرقابة، الإبعاد، السجن وحتى الاغتيال. أدونيس يميل الاعتبار لهؤلاء الشعراء؛ سواء في نصوص نقدية أو في قصائد (أهدى أدونيس مرثية للحلاج). إنهم المخلصون الوحيدون الذين يعترف بهم، هؤلاء المخلصون الخارجون عن القانون. وهكذا، فإن المضي، سواء أكان أسطورياً أم تاريخياً، إذا لم يتوقف عن أن يتحول إلى لغة، يصبح بمثابة الشرط نفسه للتحرك؛ ذلك التحرك الذي يطلق عليه أدونيس أسماء كالنار أو الجنون؛ يصبح هو ما يهذى الرغبة أو القلب أو الرؤية.

أسمع الأصوات تغنى في رمادي

أراها تضي كإطفال بسلامي

لا تستطيع السلطة الدينية أو السلطة السياسية أن تتغاضى عن هذا. إن «أغاني مهيار الدمشقي» هي أغاني «الرفض». «إن الرفض هو إنجيلي» فيما يؤكد مهيار. ونفهم من كثرة استخدام أدونيس هذه الكلمة «الرفض»، كم كان يلزمه من الشجاعة حتى «ولد» هذه الكلمة «على شفتيه حتى تولد أسلته الخاصة. هل نسينا أن الشعر «تجاوز»؟ أن الشاعر، إذا تحرر من نظام، لا يعلن عن بديل له، فهو النبي الذي يزرع؛ يكتبي بأن يزرع الشك فيما هو قائم. لقد واجه أدونيس منذ شبابه، تقاليد قديمة وصارمة تعبر عن نفسها في قواعد تحكم مجال الشعر كما تحكم مجالات أخرى؛ بحيث كان لزاماً عليه أن يلجأ إلى العنف في مواجهتها، فيتقدم من خلال مشهد حروطه الأطلال والبقايا؛ حيث الغبار كثيف والتراب غائق.

وفي محاولة للتحرر والانتزاع من «أغاني مهيار الدمشقي» إلى «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» تنزع الرؤى وينبسط العنف. وأحياناً لا نسمع إلا صرخات تنادي بالحرق أو الطوفان. هذا التحرك جريئاً نعم أيضاً، لكن حركته تحققت على مراحل، على مدى أجيال. لقد عايش أدونيس وأصدقائه في مجلة «شعر»، في أواسط هذا القرن، الضرورة الملحة للتحرر، والإحساس بالضرورة القصوى هذا هو ما تشارك أدونيس فيه عند قراءة «أغاني مهيار الدمشقي». ونشعر بالدوار عند قراءة نصي «هذا هو اسمي»، «إسماعيل». فأدونيس هو التمرد بمعناه الحقيقي؛ «إن الحياة

وجعلها تسلك الدروب الممتدة، للتكسرة والمتكررة. وهذه الصور البلاغية تمثل جزءاً من الإيقاع الذي يتميز بحر قصوى.

لا توجد هنا حدود أو علامات: كل ما كنا قد عرفناه، في حيز ضيق، يعاد خلقه من جديد. يعطى أدونيس لكل الأشياء أسماء جديدة، ويخلق دلالات جديدة مضطربة الجرح هو «قلم وكتاب»، التخيل جديد، جسد الشاعر، الشجرة هي أيضاً جسد، جسد القصيدة، «شجرة النزعة التنبؤية». ويتحول الحروف إلى فروع، ويتحول أدونيس إلى طائر «الفينيقي»، يموت ويولد من جديد. «نار»، «حبرارة»، «ضوء»، هذه الطاقة المدمرة والمبدعة في آن، تجزئ وتجمع، إنها «نزع جنون الربيع»، وهي السلاح، «الربيع» الذي يوجهه أدونيس إلى جنون القانون حتى يأتي بالحركة إلى حضارة تجمدت:

إلى النار، في اللحظة الراكدة

من بذور السنين وتقدم الأطفال

حدث هذا الشعر ولكنه أيضاً قديم قديماً مسبقاً. نستطيع أن نقارن أدونيس بهميراكليس، وقد حدد أدونيس نفسه علاقته بهيراثه في أعماله النقدية والنظرية، فهو يعيش القطيعة مع مفهوم يرى أن الماضي وحده ينطوي على النماذج الممكنة. لماذا، إذن، لا يصفى إلى النساك - خصوصاً المتصوفة - الذين لم يثق بهم أبداً الفكر الأرثوذكسي؟ لماذا رفض هذا الفكر الشعراء الذين لم يقلدوا أحداً ولم يمثلوا قط؟ أصدقائي، يقول أدونيس في «زمن المدنة». وأصدقائي الشعراء الجاهليون (أريد أن أقول شعراء البصيرة والجنون والتجوال والربضة). وكيف لا تذكر أدونيس نفسه عند قراءة هذا المقطع من (مقدمة للشعر العربي) الذي يتحدث فيه عن الثرى، شاعر القرن العاشر (كنت أستطيع أن أختار أباً نواس أو أباً تمام). يقول أدونيس: «هذا التدفق الذي يفيض بالكشف المفاجيء والتورات المتناقضة، للموحدة في آن». هذا النص الذي يبدو وكأنه ينساب على مسرح الأنا في صور تقارب وتتباعد خارج أي سببية كما لو كانت أحلاماً. هذه الكلمات التي تقول نفسها، تهامس، تتعاور، تعارض في جنون جميل، أخذت هي كلمات أدونيس نفسه. وقبل ذلك

تفتتح بقوة مع القصيدة. إلى حد أن الطليعة التي عرفناها خلال الأربعين عاماً الماضية تبدو لي بالمقارنة مجرد اضطراب سطحي وبلا جنوى.

ربما تصحو الأرض

لتصبح طفلاً من جديد

أو تحلم بطفل

لكن الرفض ليس المتبع الوحيد؛ فـ «الجرح» أكثر عمقا. هذا الجرح الذي كرس له أدونيس قصيدة من (الأغاني). الكلمة أو إحدى مترادفاتها تعود من صفحة إلى أخرى، وتوحى بما لا يقال. «الجرح»، تلك الشجرة الأولى التي تتكرر باستمرار. إن أدونيس يرى أبداً من تلك المسافة بين اللغة والعالم، إذ يطرح تساؤلاً: هل نحن حقاً في العالم؟ فهناك «هابة» تفتح بداخلنا وتمزقنا وتصهر كينونتنا، هي جرحنا. ولكننا، برغم عام، ندعى أننا نعالج ذلك الجرح: الأديان تساعد على هذا، وكذلك الشعر والحب في محاولتهما إعادتنا إلى الفردوس المفقود. لاشع من هذا يحدث مع أدونيس، لا نهاية للتجوال عنده، لا هدوء للجرح، هذا الجرح الذي يطرده من كل «مسكن»، ويمنعه عن أى توقف عن الكلام أو تراخٍ للمناق: «أنت الحب الآخر في الحب». يختفى أدونيس إذن بالجرح. إنه يعينه بما أن الفناء يأتي منه: «جرح هو حبي»، «الجناء هو جرحي» (هذا هو اسمي)، «أه أنت يا جرح! أه يا جرحم يهذي».

واكتشف كيف يظل الشاعر طفلاً

حتى إذا كان عمره من عمر الاق

نعم، «الجرح» «طائر السفر»، الليل والنهار، المد والجزر، الحضور والغياب، الكلام والصمت، الحياة والموت، وأدونيس لا يفرق بين هذه الثنائيات. إنه يفضل الاستمارة حيث تتجادل وتتقابل العناصر التي تبدو متناقضة، من وجهة النظر العقلية والنفعية، كما يستخدم الصور البلاغية التي تحقق تقارباً بين الأضداد إلى حد التحدى، إلى الحد الأقصى، وهذا ما يجعل النصوص أكثر حيوية، فذلك الصور البلاغية «تسرك» اللغة وتخلصها من «المخطيئة»، وتحيي القصيدة

إذنا كان تبادلًا تقليديًا. هل نشارك، بغير وجل، في المرأة القسامة أمامنا؟ فكم استبدلنا الإنتاج بالإبداع، وصارت الأعمال سلعة. ولأن هيمتنا كبيرة، فإننا نجارب بعدم رؤية الآخر. إنني ألخص بعض الصفحات الأخيرة من «الصلاة والسيف»، بكل ما فيها من تشاؤم، تشاؤم يضاف إلى الاشتراكية الذي نشر به منذ ١٩٧١ عند قراءة (قبر من أجل نيويورك). ولكن، كما استطاع أدونيس في نهاية القصيدة أن يقول، رغم كل شيء، «الشعر هو زهرة الريح»، فقد استطاع أيضًا أن يقول في «الصلاة والسيف» إن الشعر هو سؤال المستقبل. يتجلى أدونيس، إذن، «قصيدة كاملة» تستطيع أن تستحضر كل الأنواع الأدبية، وحتى أشكال أخرى من الفنون، وتحقق تلاقى العلم والحلم، والإجابة الوحيدة الممكنة على «القمع المزدوج للتقنية والدين». نحن يمهّدون عن هذه القصيدة، طالما مازلتنا متمسكين بمفاهيم الخصوصية والنقاء، تلك اليوتوبيا التي تصورها قصائد «زمن المدن». هذه القصائد الواسعة، متعددة الأصوات، حيث يتماهى الإحياء والسرود، وتتكاثر الطرق، وتتداخل الأماكن والأزمنة وتضفى على التاريخ النبوة.

هذه هي قوة هذا الشعر الذي لا يتراجع ولا يهدر أي مكتسب، شعر هو، ضوء مطلق يمر مسرعًا بين الظلمات، شعر يجعلنا نشعر بالجوع والظما ويحملنا في الفضاء، حيث لا يتوقف القلب، مثله مثل الانبهار لا بهذا، وحيث يمزج الفناء من أسفلتنا باستمرار. شعر لا يعترف بأية سلطة إلا سلطته هو، وإن كانت تلك لا ترضيه، فطفل القصيدة بلا حدود تنقلها، يذنبها اللامرئي. الذي لا يقال.

طفولتي لا تتوقف عن الميلاد

بين يدي النور

الذي أجهل اسمه إنه الشعر الوفي أبداً لما سوف يأتي.

إنني أكتب خطابات إلى الأشياء المجهولة

وأوقع بأسماء من بينها أروود وثينار.

بقابل، كان أدونيس قد امتدح النقيض، لأنه قد حوّر اللغة فيما يرى. فليس هناك عمل كبير بلا قطعية، بلا تجنيد للغة وللرؤية، بلا إقامة علاقات جديدة مع ما يسبقها ولو بقرون. فمهيار وحيد وأخوته كثيرون.

### الريح وأطفاله

هذه العلاقات الجديدة التي أقامها أدونيس مع من سبقوه لم يستطع إقامتها إلا من خلال الاقتراب أو قراءة الشعراء الفرنسيين. يقول أدونيس في «مقدمة للشعر العربي» إنه لا يكشف الحداثة العربية ابتداء من المنظومة الثقافية العربية، وقد اكتشف أباً نواس بعد قراءة الشاعر الفرنسي بودلير فيما يحكي في «الصلاة والسيف»، وكذلك حاول في العشرين من عمره، فك رموز (أزهار الشر) ديوان بودلير كلمة كلمة. أما الشاعر الفرنسي مالارميه فقد ساعده، من خلال قراءة أعماله، في اكتشاف وفهم أبي تمام. كما أن أدونيس تأثر بالسيراليين ورامبو الذي اعتقد دائماً أنه قريب جداً من عالمه، ومن إرجاع الشعر إلى التجربة الصوفية. كان لزاماً، إذن، على هذا الشاعر من شعراء العربية الذي كان مهتماً بالاعتقالات أن يسافر للقراء الآخرين، بما أن الآخر هو «الطريق إلى الأنا». إن ما يجعل أدونيس متفرداً هو اتساع تساؤلاته. ولا يوجد كتاب واحد يستطيع الاستغناء عن كشف لفته الأصلية عن طريق لغة أخرى. إنني أريد من هؤلاء الشعراء العرب الذين يتحدث عنهم أدونيس أن يسطعوا أمامنا. لقد ساعدنا أدونيس على أن نترك أنفسنا بدرجة أكبر. إنه هذا الآخر، «طريق إلى الأنا» الذي يجب علينا أن نتشب إليه يعترف أدونيس بأنه مدين لأشكال ما من شعرنا، ويحدد اختلافه عن تلك الأشكال في رؤيته واقتترابه من الإنسان والأشياء. إنه لا يقول أكثر من ذلك ولكنه بشعره، كما يفكره، يوضح كيف أننا لا نثق كثيراً في «عين القلب» أو «الرؤية الإبداعية»، برغم حضور شاعرنا رامبو:

«القصيدة القادمة تلبس أهلب الأطفال» وإذا كان أدونيس قد استلهم الشاعر الغربي، فهو أيضاً يستمده: «يجب عليه هو أيضاً أن يعتاد الكتابة على الرمال»، وتعلم «كيف يحل مالسيس له حل» و «كيف يشكر الريح». ولن يكون الحوار بين الشرق والغرب الذي يؤصله أدونيس مثمراً إلا

## الهوامش:

(١) نقدم ترجمة للنص الفرنسي إذا كان كتاب المقتال بيرو ديرو لا يحدد في الغالب المرجع من أعمال أدونيس ما يجعل مهمة المترجم في الرجوع إلى نصوص الشاعر مهمة ربما تكون غير ممكنة.

(٢) يقول بيرو ديرو، فيما يخص باللغة العربية، «لاستطيع أن أقول شيئاً، فأنا أرجع إلى ترجمات، ولكن لاحظت في ديوان الصلاة والسيف أن أدونيس يتحدث عن اللغة مستخدماً بطريقة عفوية، كلمات وأبواب ليقول في القصيدة الأخيرة من الديوان: «إن اللغة العربية هي لغة إشباع وانفجار».





## أدونيس والخطاب الصوفي البناء النصي

### بلقاسم خالد\*

#### ١- النص الموازي

كشف تأويل أدونيس للخطاب الصوفي عن تشعب المكان النظري الذي صدر عنه، وهو بذلك يتيح قراءات متعددة يتقاطع فيها قديم الثقافة العربية بحدوث الثقافة الغربية. وإذا كان هذا التأويل يمتلك وضعية النص الموازي، الذي من شأنه أن يضئ الإنصات للممارسة النصية، فإنه يتجاوز، في الآن ذاته، حدود الشهادات والتصريحات التي ترازى كتابات المبدعين، لأنه تأويل أسس لفقه الواصفة اعتماداً على فرضيات نظرية يستند لها تصور أدونيس للفعل الشعري، ولصلة القديم بالحديث، كما أن للممارسة النظرية لأدونيس تؤكد انشغاله بالتصوف والتورط في أسئلته من مكان يراهن على الشعري فيه.

\* فصل من رسالة جامعية لبلقاسم خالد، الدراسات العليا، بعنوان أدونيس والخطاب الصوفي، قدمت لجامعة محمد السادس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، تحت إشراف محمد بنين.

من هنا، فإن التخرجات التي تولدت عن مصاحبتها لهذا التأويل ذات وضعية بزرغية لتأرجحها بين الدخايل نصي وخارجي. فهي - من جهة - تمثل تأملاً من خارج الممارسة النصية، وهي - من جهة أخرى - مرتبطة بدخايل هذه الممارسة وبما يوجه انشغالها. وهذا الوعي ببرزغية النص الموازي هو ما يجنبنا منزل ادعاء الاتحاد بينه وبين الممارسة النصية. نستعرض في ذلك بما نص عليه ج. هيليس ميلر J. Hillis Miller في تحليله معنى البادية Para، إذ يرى:

أنها متعارضة، تمنى في الآن ذاته، القرب والبعد، التشابه والاختلاف، الجوانية والبرانية... شئ متواز Une Chose est une Para لا ينتمي، في الآن ذاته، لجانب الحد الذي يفصل الدخايل عن الخارج فحسب؛ إنه، أيضاً، الحد ذاته، الشائنة التي تقوم غشاء شفتانها بين الدخايل والخارج، إنها تحقق امتزاجهما بترك الخارج يدخل والدخايل يخرج، إنها تفصلهما وتصلهما<sup>(١)</sup>.

«التحولات» في العنوان بالهجرة بما هي ممارسة صوفية جسدت شوق العارفين إلى السفر الذي لم يرتبط لديهم بجغرافية ما، بل كان تصاعديا نحو الله، جسده تخيلهم للمعراج، ونزوليا بقود، أيضا، إلى الله، ولكن عبر الدواخل. وهو ما ارتكز عليه أدونيس في صوغ متخيل نصوص الديوان باستثماره هذه التحولات وتغيير وجهتها.

والهجرة لدى أدونيس لا تتم، هي الأخرى، في المكان بل في جسد المرأة، فيخند لهذا الأخير أقاليم ومنمرجات وتضاريس، ومنها يتحدد الزمن. بحضور الشاعر في جسد عشيقته يضمن زمنه، فيصبح الجسد هو الزمن، ويتحول التدين إلى ليل ونهار. وقد أفاد أدونيس في ذلك من تصور الصوفية للزمن، «فالوقت ما أنت فيه»<sup>(٥)</sup> يقول أبو علي الدقاق. ونستطيع أن نلمس اشتغال العنوان في المقطع التالي:

مهابط الجسد مصاعده سهوله ومنارجه التواءاته  
أرض للخاصرة اللينة بالجحيم وأنصافها ببراكين الجمر  
الابيض

بشلالات الجموح والشهوة

بعد هذا تنقيا سرائق الحوض

حيث يستدير كوكب الجنس

يكتمل التحول

يصير ندياك الليل والنهار.<sup>(٦)</sup>

ويمكن أن نؤول ثنائية الليل والنهار في العنوان، من زاوية أخرى، بوصفها تدبرا ثنائية الظاهر والباطن، التي شغلها الصوفية في خطابها كما في فهمها للوجود.

وصوفية العنوان التي حاولنا تلخيصها في تركيبه تجسدت بجلال في العناوين الفرعية لهذا الديوان، التي كان عنصر التحول فيها عينا يشد بعضها إلى بعض ويحقق تماسكها. وقد ارتبط فيها بالنبات باعتباره يجمعها وينميها. وهذه نماذج من العناوين الفرعية: زهرة الكيمياء، شجرة النهار والليل، شجرة الشرق، شجرة الجناب، شجرة النار، شجرة

وهذا يطل الاختاد بين الممارسة النظرية والممارسة النصية، ويحفظ العلاقة بينهما بتداخل يضمن تميز كل منهما. وهو ما نستهدى به في قراءة ما يدرج ضمن ما يسمى بالنص الموازي من عناوين وتصليرات وغيرهما، أي تمويض التوازي بالتداخل، بما يهيم لنا تناول هذه العناصر بوصفها مسحة في البناء النصي.

## ١-١- الجهاز العنواي

### ١-١-١- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل

أفاد جنيت من ليو هوك Leo Hoek في تمييزه بين العناوين الموضوعائية titres thématiques التي تحمل على موضوع النص، وما يسميه بالعناوين «الخطابية» titres rhématiques التي تحصيل على النص في ذاته. وعلى موضوعه في آن<sup>(٧)</sup>. وأدرج تحت هذا النوع الأخير العناوين التجنيسية titres génériques، والعناوين التي تبدو بعيدة عن أي توصيف تجنيسي، ولكنها تحمل على النص ذاته مثل: صفحات، كتابات، كتاب<sup>(٨)</sup>. وبناء على ذلك، نستطيع أن ندرج عنوان ديوان أدونيس (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) ضمن ما يسميه جنيت بالعناوين الخطابية. فكلمة «كتاب» في العنوان لا تحمل على جنس بعينه، وهو ما يتسجم مع وجهة أدونيس في هذه المرحلة، إذ سمي منذ هذا الديوان، كما يصرح هو ذاته، إلى الخروج من قصيدة النثر إلى ملحمة الكتابة التي يرى أنها مشدودة إلى كتابات بعض القدماء كـ (الإشارات الإلهية) لأبي حيان التوحيدي. (٩) فضلا عن ذلك فكلمة «كتاب» مشدودة إلى تقليد كتابي تواتر في عناوين مصنفات بعض الصوفية، نذكر منها (كتاب المواقف والمخاطبات) للنفري، و(كتاب التجليات) و(كتاب الأسفار) لابن عربي. وبهذا يتسب عنوان أدونيس إلى سلاية ثقافية أرسيت نمطا كتابيا يتمتع عن التصنيف.

وبإسناد «التحولات» إلى الكلمة الأولى، يتكشف البعد الصوفي للعنوان، فحياة الصوفي رحلة يشهد فيها تحولات وهو يرتقي من مقام إلى مقام آخر إلى أن يبلغ مقام الفناء والبقاء؛ الفناء عن نفسه والبقاء بالله. من هنا، اقترنت كلمة

على ذاته باعتبارها كلا. فهذا المفرد بصيغة الجمع هو، في الآن ذاته، جمع بصيغة المفرد. وهو ما تجسد في تقديم الشاعر للذات وللوجودات. كل شيء يندو هو ولا هو في آن. يقول أدونيس:

ليس لجسدي شكل

لجسدي شكل بعدد مسامه

نخلع أشكالنا

نتبادل أشكالنا

نعم نخصص

نفصل نجم

لا الجسد واحد

لا الجسدان اثنان

وأنا لا أنا

وأنت لا أنت. (١١)

فما أسماء أدونيس بالهوية المتغيرة في الرؤية الصوفية يتسلل إلى ديوان (مفرد بصيغة الجمع) ويشتغل في بناء متخيله، كما في بناء عنوانه، الذي يمكن أن يصنف في المناوئ لل موضوعاتية. ذلك ما أفصحت عنه علاقته بقصائد الديوان.

١- ٣- أبجدية ثانية

لرهان أدونيس على الخطاب الصوفي في بناء عناوين قصائده صفة الاستمرارية، وبما أن العنوان توقيع شخصي يتقدم النص ويؤشر على احتمالاته، فإنه يكشف عما يوجه الممارسة النصية ذاتها لديه، لأن هذه الأخيرة تتبنى في تعالق مع العنوان. وقد تجسّد استمرار هذا الرهان عند أدونيس في ديوانه الأخير من خلال قصيدتي «البرخ» و«في حضن أبجدية ثانية».

العنوان في القصيدة الأولى يبرز مضاعف. فهو من جهة، ينتمي لبناخل النص وخارجته، وهو من جهة أخرى،

الصباح، غابة السحر، شجرة الأهداب، إقليم البراعم.... فمجمع النبات، زهرة، شجرة، غابة، البراعم، منسجم مع الصيرورة والتحول، والكلمات التي أسست إلى هذا المجمع (الكيمياء، الليل والنهار، النار، السحر) تلتقي في كونها تعمق التحول. وفضلا عن ذلك، يمكن اعتبار هذه السلسلة من المناوئ توسيعا لقول النفرى: «لكل شيء شجرة» (٧).

ولا يراهن أدونيس في تكتشف التحول على مجمع النبات فحسب، بل يدعمه باعتقاد كلمة «فصل» في بناء العديد من المناوئ: (فصل الدمع، فصل الصعود إلى أبراج الموت، فصل الصورة القديمة، فصل الأشجار، فصل الحجر، فصل المواقف). ويتكشف الخطاب الصوفي بجلاء في العنوانين: الثاني والأخير. فالصعود إلى أبراج الموت مشلود إلى السفر التصاعدي نحو الفناء. وفي العنوان الأخير تعالق مع كتاب النفرى، أنصح عنه التصديران اللذان ملأ بهما أدونيس المسافة الفاصلة بين العنوان والنص.

١- ٢- مفرد بصيغة الجمع

واصل أدونيس، بعد ديوان (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)، تشغيل الخطاب الصوفي في صوغ عناوين مجاميعه الشعرية، بما يفيد رهانه على المتخيل الصوفي في رسم النص وتسميته. والعنوان بوصفه تعيينا للنص،<sup>(٨)</sup> يوجه القراءة ويهيؤها لترجيح نوعية الخطابات التي يتعالق معها النص. ذلك ما يستشره قارئ العنوان: (مفرد بصيغة الجمع). فهذا التركيب اللغوي يحول على نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربي التي تنهض لديه على الإقرار بأن الله واحد من حيث اللات متعدد من حيث الصفات والأسماء. يقول: «اعلم أن مسمى الله أحدى باللات كل بالأسماء»<sup>(٩)</sup>. فما في الوجود غير الله، والتعدد فيه ليس إلا تجليا للوح. فالكثرة مرآة يرى فيها الحق ذاته، ولها يهزو ابن عربي اختلاف المعتقدات. يقول: «فكان أصل اختلاف المعتقدات في العالم هذه الكثرة في العين الواحدة»<sup>(١٠)</sup>. إنه تصور يجعل كل موجود مخترقا باللات الإلهية. وأدونيس إذ يعتمد هذا المتخيل الصوفي في بناء العنوان، بوصفه جزوا من النص، يهدف إلى التمشيط على صفاء الهوية، والانفتاح

من خلال تمجيد خاض للشيخ الأكبر ابن عربي الذي نكر اسمه ثلاث مرات، ومن خلال الانفتاح على رسوم لها وشيجة صامتة برسوم الحلاج في كتابه (الطواسين وستان المعرفة)، بل إن البحث عن أبجدية ثانية تجسده البياضات التي تتخلل النص وتفتح فيه فراغات تهب الصمت مشروعيته في بناء يرلحن على ما يتجاوز اللغة. كما أن النصوص التي استضافت تحت هذه العناوين الفرعية قد كسرت الحدود بين النثر والشعر بإعادتها تأثت العلاقة مع الصفحة، مما يجعل مفهوم البيت مهبطاً بالتراجع، من حيث هو أداة إجرائية، في قراءة هذه النصوص.

ونخلص إلى أن العلاقة التي يفتحها العنوان مع النص خصيصة، وتفرى بتأويلات لا نهائية. غير أن ما وجه اهتمامنا بهذا النص هو، من جهة، التنصيص على عدم انفصاله عن بناء النص وعن بناء دلاليته، ثم سعيًا، من جهة أخرى، إلى رصد استراتيجيات أدونيس في صوغ العنوان؛ حيث حاولنا تتبع ذلك على امتداد مساره الكتابي، مما حول لنا اعتبار رثائه على الخطاب الصوفي، في هذا الصوغ، مستنداً إلى استراتيجية كتابية وليس ممارسة اعتبارية أو عرفية. وصفة الاستمرارية التي تسم هذا الرهان تجعل الخطاب الصوفي خصيصة سارية في عناوين قصائده بلدت حد التصريح كما في القصيدة التي عنوانها باسم النفرى.<sup>(١٧)</sup>

#### ١-٢- التصديرات

إن انجذاب الشعراء المعاصرين نحو تصدير قصائدهم بأقوال مستمدة من ثقافات متباينة لا يمتد حلية نصية، وإنما توجهه خلفية نظرية تتشابه مع إغرامات تجربة الكتابة؛ حيث تخط اليد، بلغة لا تقاوم، قولاً مكتشفاً يصل العنوان بالنص، ويسهم في تجسير العلاقة بينهما، وهو ما يجعل منه عنصراً بنائياً. ومن هنا، يكف عن أن يكون عنصراً هامشياً وإن أغرى موقعه باعتباره كذلك. هذا ما انتبه له جيت أثناء تعريفه التصدير بوصفه استشهاداً في الحاشية.<sup>(١٨)</sup> حيث علق على هذا التعريف بكونه لا يخلو من مبالغة.<sup>(١٩)</sup> لأن مبدئي الحاشية يتضمن معنى الخارج، ويلقى التداخل الذي تخلفه التصديرات بين الداخل والخارج، وهي بذلك تشكل مداخل

تسمية للنص، به يفصح هذا الأخير عن سلالته. ذلك أن البرزخ مفهوم مركزي في تصور ابن عربي لله وللوجود. وعليه بنى نظريته في الخيال.<sup>(٢٠)</sup> وقد اكتسب هذا المفهوم قدرة تحليلية في كتابات ابن عربي تفرى بإعادة بنائه في سياقات متعددة. وهذا ما خبره أدونيس في تسميته نصه البرزخ، الذي يتأمل فيه فعل التسمية ذاته ويشطب عليه. وستعود إلى هذه القصيدة بتفصيل. لذا نكتفي بالإشارة، هنا، إلى أن البرزخ يشغل في القصيدة بمعناه الصوفي، ويسهم في بناء لازمتها: «تخرج الأشياء من أسمائها لأسميها». وبما أن البرزخ «هو ما قابل الطرفين بذلك»<sup>(٢١)</sup> على حد تعبير ابن عربي، فإنه يتيح الانفتاح على الشيء من داخل الخيال، أي بموضعية في مسافة ما، لأن البرزخ «ما هو عين الاسم ولا عين المسمى»<sup>(٢٢)</sup> بين الاسم والمسمى مسافة تتخطاها اللات الكتابة فحة للتأمل بما يعنى المسمى للتجديد، ويمنع الاسم من تملك المسمى والتسلط عليه. أما العنوان في القصيدة الثانية فهو وليد معاناة وجودية مع اللغة. ونعنا نجحت المفارقة التي وجهت الديوان بأكمله، فاللغات المكتوبة، وهي تزامن على الانفتاح على الوجود بجسدها تصبح مضطرة إلى نقله عبر اللغة، أي من خلال ممارسة عاقلة. وهذا ما يجعل البحث عن أبجدية ثانية هاجساً مشروعاً كان المتصوفة خبروه. وقد أشرنا سابقاً، إلى معاناة النفرى مع محدودية اللغة وإلازميتها، ومنها انتهى إلى تمجيد الصمت، فالصوفية كما الشعراء هم من عاش هذه التجربة بامتياز، وبلغوا أقصى إمكاناتها من خلال الاصطدام بجدار اللغة. ومنه انتهوا إلى مواجهة تسلط اللغة من داخلها، لأن اللغة البشرية، كما يرى بارت، «لا خارج لها، إنها انغلاق»<sup>(٢٣)</sup>. ولذا كان بارت قد رأى في الوحدة الصوفية خلاصاً من سلطة اللغة.<sup>(٢٤)</sup> فإن الصوفي يعود ليقدم هذه الوحدة من خلال اللغة، أيضاً، مولداً انشطاره من جديد.

في قصيدة «في حضن أبجدية ثانية» تستوقفنا العناوين الفرعية التي تملن عن انتمائها للخطاب الصوفي، بما هو خطاب مهبط لفتح السيل أمام أبجدية ثانية. وهذه العناوين هي: أبواب، خلوات، مكاشفات، مشاهدات، طلسمات، شطحات. وتشغل هذه العناوين في البناء النصي

تصيرت تحولات العاشق، قد شغلت المتصوفة كثيرا وراهنوا عليها في مقارنة الاتصال والانفصال بين الرجل والمرأة. كما أن قول جرجور «الجد قبة الروح» ليست غريبة عن التأمل الصوفي. وتتمدد وظائف هذه التصديرات، وتشعب العلاقات التي تنسجها مع النص ومع عنوانه، بما لا يسمح بحصرها، لما تفتحه من إمكانات لا نهائية للقراءة. تلك خصيصة التصدير الذي «هو» دائما، إشارة صامتة يبقى تأويلها من مهام القارئ»<sup>(٢١)</sup>. من ثم تقتصر في تحليلنا لبعضها على ما له صلة بالآليات تشغول أدونيس لها. ولعل أول ما يمكن التشديد عليه هو أن تركيز أدونيس على التفري في هذه التصديرات يتبع تفريح ثلاث وظائف لها؛ تتجدد الأولى من خلال العلاقة التي تفتحها هذه التصديرات مع عنوان الديوان، وهي التي يسميها بجيت بوظيفة التوضيح *fonction d'éclaircissement* التي تقوم «بإضاءة العنوان وتوسيقه»<sup>(٢٢)</sup>. لا يهيم عندما يكون هذا الأخير مركبا تركيبيا استعنا<sup>(٢٣)</sup> كما هو الشأن بالنسبة إلى عنوان ديوان أدونيس. فالتحول الذي ينص عليه العنوان يوضحه التصديرات بوصفها تجسيدا للانتقال من المرجعية التي تحكم في الديوانين السابقين إلى مرجعية مخالفة. انتقال يخط للعبور من ثقافة إلى أخرى، وهو يتجاول مع ما وجه قراءة أدونيس النظرية للخطاب الصوفي كما أوضحنا ذلك في القسم الثاني.

كما تضع هذه التصديرات نزوع أدونيس نحو الكتابة بما هي تحول في ممارسته النصية السابقة لهذا الديوان. ومن هنا تتولد الوظيفة الثانية بوصفها وظيفة بنائية تصل العنوان بالبناء النصي. فإذا كنا أشدنا سابقا، واعتادا على تصريح لأدونيس، أن التحول في ديوانه يهدف إلى الانتقال من القصيدة إلى الكتابة، فإن تصديرات التفري تؤثر على ذلك لكونها تنسب إلى خطاب يعصف بتسميطات المسألة الأجاسية، ويهض في بنائه النصي على حرية ترسخ شعرته فيما تهيه حصانة ضد كل تصنيف. والتصدير كما العنوان يمكنه أن يهيج بالمقد التجنيس *contrat générique* حسب ما يصرح به جيت<sup>(٢٤)</sup>. ويبدو، إذن، أن التحول الذي نعيه التصديرات في عنوان الديوان متعدد، يشمل عبور أدونيس الثقافي، ومسعا إلى تجديد مسكنه الرمزي،

للقراءة لإسهامها في البناء النصي والدلالي. ولعل تأمل هذا العنصر البائي هو الكفيل بحمايته من كل استسهال قد يحوله إلى حلية، بها يومه النص بانخراطه في الحداثة.

شرح أدونيس في اعتماد التصديرات في البناء النصي منذ ديوانه الثاني (أوراق في الربيع)، وتحديدا منذ مسرحيته الشعرية «السديم»، التي جاءت مصبرة بثلاثة أقوال لكتاب غريين هم شكسبير، بوالو وأجاتون. وإذا كان استحضار أدونيس شكسبير مرتبطا باستلهامه البناء المسرحي، فإن الرهان في هذه التصديرات كان هو التأثير على دلالة النص المرتبطة بالجنون، وهي في مجملها تحيل عليه<sup>(٢٥)</sup> يدعها في ذلك الإهداء الموجع إلى مجائين العالم. وما يصل بين هذه التصديرات هو كونها تنسجم مع المكان النظري الذي صدر عنه أدونيس في الخمسينيات، واعتمده في بناء ممارسته النصية - نقصد بذلك الشعر الأوروبي العليل - وهو ما استمر في ديوانه الثالث (أغاني مهباز دمشق) الذي صبره بأبيات لهولنرلين، كشفت، من جهة، عن الوشجة التي توطلت في هذا الديوان مع المرجع الأوروبي، فيما هأت، من جهة أخرى، للاقتراب من هوية مهباز.

مع ديوان (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) نلمس لهدلا كيميا ولوعها في التصديرات. يتمثل الأول في حضورها المكثف مقارنة مع الديوانين السابقين، فيما يتجلى الثاني في اعتماد نصوص من داخل الثقافة العربية القديمة، تم التركيز فيها على الخطاب الصوفي. فقد توزعت مرجعية تصديرات هذا الديوان بين القرنين الكريم والحديث النبوي والخطاب الصوفي، بالإضافة إلى ثلاثة نصوص أحدها لمبد الرحمن الفاضل، وآخرين للإمام علي وأبي ذر الغفاري. والنص الوحيد الذي اعتمد من خارج الثقافة العربية كان للقدس جرجور بالاماس.

وعلى الرغم من التنوع الذي يبدو على تصديرات هذا الديوان التي بلغت الاثنى عشر، فإن الخطاب الصوفي شكل فيها الحيز الأكبر: أربعة تصديرات للتفري وتصدير للمجنون. بل إن حضور الخطاب الصوفي ممتد حتى في التصديرات الأخرى. فبالآية «هن لباس لكم ولتقم لباس لهن» التي

فيما يظل عناصر أخرى. ولعل هذا ما يسوغ ورود التحول في العنوان بصيغة الجمع.

أما الوظيفة الثالثة، فتجسد في التصيص على اسم المؤلف لأن الأساسى في «العديد من التصديرات هو، ببساطة، اسم المؤلف المستشهد به» (٢٥) وبأى هذا التصيص في مرحلة كان النثرى فيها مجهولاً في الثقافة العربية الحديثة. من ثم سمعت التصديرات إلى إدماجه في السياق الثقافي عبر وصله بالشعر، وتجديد الرؤية إلى التصوف من خلاله. وهو ما وجه أدونيس في تشخيصه خطاب النثرى في ممارسته النصية قبل أن يخص (المواقف والمخاطبات) بتملات نظرية. وتكمن أهمية هذا المعنى في كونه يتفصل عما كان سائداً في المشهد الشعرى المعاصر في الستينيات. نقصد الخطاب الواقعى الذى حصن فرضياته بتجسيده مفهوم الالتزام. وإذا كان الشعر المعاصر قد أصبح يلتفت، واهناً، إلى الإمكانيات الشعرية التى يحبل بها الخطاب الصوفى، فإنه بصمت، في الآن ذاته، عن الجهود التى قام بها أدونيس في هذا السياق، والتى أرخت لانفصاله عن السائد بحساسية شعرية متميزة.

ونسباً وظيفة التصيص على هوية مؤلف التصديرات هو ما جعل منتصف الوبلى يستنتج أن أدونيس بصمت عن علاقته بالنثرى وبخطها، (٢٦) وهو حكم يتعد عن الصواب. فلا نظن أن من يحكمه هذا القصد سيكتف في تصديراته من موضوع نكتته. ومسألة التكم والإخفاء في الشعر تحتفظ بأسبقيتها التى تميزها عن النقد، وهو ما ستأمله لاحقاً.

لا مراءى في أن الوظائف تتعدد وفق أمكنة القراءة؛ فالتركيز على علاقة التصديرات بعنوان الديوان ينرى كذلك بتوسيع هذا الإجراء عبر تتبع الوشائج التى تنسجها هذه التصديرات مع مختلف عناوين قصائد الديوان، بما يراعى تنوع المواقع التى تحتلها. وتختلف هذه الوشائج من حيث قدرتها الإيحائية، والإمكانيات التى تفتحها للتأويل حسب خفاها وظهورها. فقد تعلق وصل التصدير بالعنوان، أحياناً، مما يستلزم إنصافاً مستمراً لعلاقة التصدير بالنص وبعنوانه، وقد

يتم الإفصاح عن علاقة العنوان بالتصدير كما تجسد ذلك في المجموعة الشعرية «فصل المواقف»، التى تستأمل التصدير فيها من خلال علاقته بالعنوان والنص، قبل أن تكشف عن علاقة التصدير بالبناء النصى من خلال نموذج معين.

إن توسط التصدير بين العنوان والنص يجعل دلالة متوقفة على العلاقة التى ينسجها معهما. بدلاً أدونيس المسافة الفاصلة بين العنوان «فصل المواقف» والنص بتصديرين للنثرى هما:

١ - ... أوقفتى في الرحمانية فقال: لا يستحق الرضا غيرى، فلا ترض أنت فإن رضيت محقق. (موقف العظمة).

٢ - وقال لى: النعيم كله لا يمررنى والمالب كله لا يمررنى، وقال لى: معنك أنوى من السماء والأرض. (موقف المحضر والحرف) (٢٧)

يتشكل هذان التصديران بإضافة العنوان، فبهما يتم تخصيص «المواقف» من خلال الإحالة على (كتاب المواقف...) للنثرى. وإذا كان أدونيس يسمي هذين التصديرين، ولا يكتفى بإيراد اسم مؤلفهما، فلأنه يشغل مفهوم النثرى للموقف في تأليف المسافة مع الذات ومع الآخر، كما تنتج نصوص هذه المجموعة الشعرية قراءات لمواقف النثرى وهى تستهدى بها في تجريب كتابة جديدة.

إذا كان المتصورة قد اعتمدوا في توصيف سفرهم الوجودى على مفاهيم متعددة كاللقام والمنزلة والحضرة والحال وغيرها، فإن النثرى يكاد ينفرد بمفهوم الموقف الذى اعتمده في سفره نحو المطلق وفي بناء كتابه في آن. ونستطيع أن نقرب من مفهومه له من خلال ما أورده في «موقف الوقفة» الذى تتحدد فيه الوقفة بوصفها حضرة إلهية (٢٨) يتفصل فيها المواقف عن إنسيته وعن غيره. فهى نار السرى لأنها تنفى ما سواها. (٢٩) وهى، بذلك، تأهب للقرب من الله كما يصرح النثرى في قوله: «وقال لى: أنا أقرب إلى كل شئ من نفسه والمواقف أقرب إلى من كل شئ» (٣٠) والوقفة أرقى ما يصله السالك، تعلمو على العلم والمعرفة، فلا

أما المظهر الثاني فيتمدد في انفصال الشاعر عن إنسيته،  
وتكره للمستعر لنفسه. هذا ما يؤكد المقطعان:

١- وداعا أيها الجوهر الثقيل يا وخامنا البشري

وليات العابر الخفيف

النهر ووجهه

الريح وأطفالها

ولتات الأجنحة المليحة بالقيم. (٣٥)

\*\*\*

٢- تمزج بالعرب

أتمرد من النوبة، العظة، العودة

أتمرد من الصبر

من دمي والتاريخ الرائد فيه.

أجزأ و أمري و أوسوس نفسي ضد نفسي

أضع نفسي خارج كل شيء وأقول للجنون  
الرشيق أن يسرق أهدابي كنسيم غربي

انقطع، انفصل، أنقصم. (٣٦)

وهنا الانفصال لا يوجهه تعال ديني. كما لدى النفرى، بل  
على المكس من ذلك يهدف إلى التماسك في الأرض:

أعرف أن جنس الربوبية يتماصل في أحشاء  
الأرض ويتناسل (٣٧).

إنه تأويل أدونيس قول النفرى: «كاد الواقف يمارق  
حكم البشرية الذي تصدر هذه المجموعة. وهو تأويل يشع  
بوتيقته. به يقرأ، أيضا، قول النفرى في التصدير الثاني:  
«ممنك أقوى من السماء والأرض». ولا يحتفظ أدونيس من  
الوقفة بالانفصال لحسب، بل يستمد منها، أيضا، رهان

يقنع المعارف قدر الواقف. (٣٨) إنها «باب الرؤية فمن كان  
رأى، ومن رأى وقف، ومن لم يرى لم يقف» (٣٩) ولا  
يتضمن الوقوف معنى التوقف والإقرار، بل يتحدد لدى  
النفرى بوصفه عبورا كذلك، فالواقف لا يقر على شيء. (٣٩)

يحتفظ أدونيس لوقفة النفرى في «فصل المواقف»  
بمعنى الانفصال الذي يأخذ مظهرين؛ أولهما انفصال الشاعر  
عن العالم الخارجي، أو السوى بتعبير الصوفية، الذي تقدمه  
النصوص متعارضا مع الذات، انسجاما مع موقف العظمة  
الذي ينص على عدم الرضا. ذلك ما يوضحه المقطع التالي:

وانتم

يا من تكرهون التلطف باسمي

تصلقونني بعيونكم حين تقرأون الوفيات

وتصرخون

قسما، يسير وفي كل جيبية من جيبويه مدفع

وأمرأة عارية

انتم أيها الملائكة

الأطهار

المنقذون

القواد

الحكام... إلخ.

التمس منكم في هذه اللحظة معجزة واحدة

أن تعرفوا كيف تتقارون: وداعا، وار دال ألف  
عين ألف

معجزة واحدة: وداعا

بيننا بعد الروح

بيننا الأعماق والسفر في فضاء الأعماق. (٣٤)

من هنا يكتسب تكرار البيت «وداعا يا أنقاض» دلالة.

اللسان الفصيح ، ثم أعطيتها أن تغافل الحراس  
أيضاً... (٤٠)

ألا يمكن، إذن، اعتبار الانفصالات أو التحولات، التي  
كانت تهجس بها المجموعة الشعرية «فصل المواقف»، كما  
الديوان الذي تنتج فيه، مؤشراً على ما كان سبباً في  
انفصال أدونيس عن مجلة «شعر» في بداية الستينيات  
(١٩٦٣)؟ هذا الانفصال الذي هيأ لتأسيس أدونيس مجلة  
«مواقف» سنة (١٩٦٨). وذلك باستعارة اسمها من (كتاب  
المواقف...) للنفسى. إن ما يرجع هذا الزعم هو زهان  
أدونيس، يمد هذا الانفصال، على الكتابة في مشروعه  
الإبداعي.

ولم تشتغل تصورات النفسى، بشكل سرى، في فتح  
المسالك بين النثر والشعر فحسب، بل تبلورت في مسارات  
متعددة هيأها لأن توجه بناء نص كامل. وهذا ما تجلّى في  
العلاقة بين تصدير النفسى الذي جاء فيه: «كلما اتسمت  
الرؤية ضاقت العبارة» (٤١) وقصيدة الإشارة، التي نوردتها، هنا،  
بأكملها ليوضح ما أسعى إلى تأكيده:

مزجت بين النار والثلوج -

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج

وسوف أبقى غامضاً أليفا

أسكن في الأضمار والحجارة

أغيبُ

استقصي

أرى

أموجُ

كالضوء بين السحر والإشارة. (٤٢)

بين التصدير والنص وشيجة تكشف عن البليل الذي  
توسله الشاعر لتجاوز ضيق العبارة، وذلك باعتماد الإشارة

النفسى على العبور، لذا جاء «فصل المواقف» محسوساً  
بهاجس السفر نحو البعيد بما هو «أظلماً الجامح والهيول بلا  
وصول» (٣٨) وهو ما يجعل الشاعر أشبه بشلال ماء:

وأنا سأصوب إلى نفسى سهام الفضاء وأربط أطرافى

بشلال

لا جذر له

أو بتيار يعبر كالفاجمة

وأهوى،

لابسا قامة البحر و الشواطئ فالتنا كشلال ،

نحو الخفى المنكر - أخى وسيدى. (٣٩)

ولم يشتغل «الموقف» في فصل المواقف من خلال  
الانفصال والعبور فحسب، بل أشر على التجربة الكتابي،  
الذي دشنته أدونيس منذ هذه المجموعة الشعرية، وهو، أيضاً،  
مظهر من مظاهر الانفصال أو التحول بمعجم عنوان الديوان.  
فقد شرع أدونيس منذ هذه المجموعة التي أضاءها بأقوال  
النفسى في إعادة ترتيب مسكنة الرمزي كما تؤثر على ذلك  
بعض المقاطع التي التبست فيها الحدود بين «الشعر والنثر». وهو  
التبنيح يخط لعبور نحو شكل جديد كشفت عنه قصيدة  
وهذا هو اسمي، فيما بعد (١٩٦٩). فلانتقال إلى الكتابة  
في هذه القصيدة كانت تهجس به بعض مقاطع (كتاب  
التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) بتكم أنصح عنه  
الشاعر، أحياناً، كما في المقطع التالي:

وبين غفوة وغفوة

أهمس كى تغافل التاريخ ،

تتسل إلى مغاوره وكهوله وأقبية التي يحرسها

جلالون بعين واحدة و رؤوس عديدة، والتي تزخر..

بالسلاسل وأخراتها من أدوات التعذيب والقتل خفا

أو حرقاً أو مرقاً، أو بوسائل غير هذه يجعلها



## ٢- استراتيجية التداخل النصي: من البيت إلى الخطاب

إن تشغيل أدونيس للخطاب الصوفي، من حيث هو عنصر بنائي، لا ينحصر في العنوان والتصدير، بل يتجاوز ذلك إلى التسيج النصي، بما يجعل هذا العنصر سارياً في أبيات القصيدة، وواصلها بينها وبين عتباتها. وتتمدد طرق تشغيل هذا العنصر من قصيدة لأخرى وفق استراتيجية الذات الكاتبة التي تسعى إلى تزييه في السياق النصي ليسهم إلى جانب عناصر أخرى في بناء النص ودلالته.

## ٢-١ بين الحلف والتوسيع

تشكل قصيدة «شجرة الشرق» نموذجاً مبكراً لاهتمام أدونيس الخطاب الصوفي في البناء النصي. به يبنى البيت الأول منها، ويتوسيع الذات الكاتبة لهذا البيت، عبر إيقاع شخصي، أضافت للخطاب الصوفي أن يسهم في بناء القصيدة بأكملها. يقول أدونيس:

صرت أنا المرأة :

عكست كل شيء

غيرت في ذارك طقس الماء والنبات

غيرت شكل الصوت والنداء

صرت أراك اثنين :

أنت وهذا التواضع السابح في عيني

صرت أنا والماء عاشقين :

أولك باسم الماء

يولد في الماء

صرت أنا والماء توائمين. (٤٨)

التي عبرها المتصوفة واعتمدها لإدخال الصمت إلى اللغة. والإشارة، هنا، زهد في الكتابة. وقد تجسد ذلك حتى في بناء أبيات القصيدة حيث الكلمة تقوم مقام البيت. وستقدم قصيدة «قبر من أجل نيرورك» التفرى فيما بعد، بوصف «ذلك المجنون الذي أنحل الأرض وسمح لها أن تسكن بين الكلمة والإشارة» (٤٣). وهنا التصدير الذي اشتغل في بناء قصيدة الإشارة ما انفك يسرى في نصوص أدونيس عبر تكتيف بناضات النص، حيث يتخلل البيت فراغ يربك القراءة، ويجعل البياض صامتاً دالاً على حد تعبير ميشونيك. (٤٤) وذلك ما تكشف في ديوان (أهجدية ثانية) وفي الطبعة الأخيرة لقصيدة (هذا هو اسمي) التي أخصمها أدونيس للمعاودة.

ونخلص إلى القول إن التصديرات عنصر بنائي وعتبة قرائية، لها أن تفتح مغالق الممارسة النصية وتكشف عن الخطابات التي تتخللها، مادام التصدير «استشهاداً بامتياز» على حد تعبير انطون كوربايرون. (٤٥) وإذا كانت تصديرات ديوان (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) تفتح عما كان يشغل أدونيس في بداية الستينيات، وعما وجه ممارسته النصية، فإنها قد كشفت، أيضاً، عن رهان حدائي، تمثل في إعادة صوغ مفهوم الهامش الذي كف عن أن يكون هامشاً، وذلك عبر تكتيف دوره البنائي والدلالي. غير أن اللافت في المسار الخعري لأدونيس هو اختفاء التصديرات من دواوينه اللاحقة لـ (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل). فباستثناء التصدير الذي اعتلى قصيدة «قلانس بلا قصد خطوط احتمالات» ضمن ديوان (كتاب القصائد الخمس) (٤٦)، فإن أدونيس قد تغلّى عن هذا العنصر، كلية، في ممارسته النصية. ولكن أدونيس لن يكف عن تشغيل الهامش في البناء النصي، ذلك ما تصبّح عنه قصيدة «إسماعيل» (٤٧) التي تتوزع، فيها، العلاقة بين المتن والهامش بما يحلف إمكان قراءة هذا النص شقوياً، لأنه يتوجه إلى العين. والاحتفاظ بدور الهامش البنائي يؤكد أن أدونيس أبلى موقعه في المكان النصي، فلم يعد تصديراً لأنه انتقل به إلى أسفل الصفحة.

وإذا أردنا أن نوسع مفهوم السياق بربط النص بعنوان الديوان (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)، فإن الخطاب الصوفي سيفقد وظيفته ما أسميناه بالتحول للمتمد. وبذلك يكف تشغيل شطحة البسطامي عن أن يكون بئرا ليتحول إلى تفعيل لها عبر استثمارها بنائها. فالدوال (صوت، عكس، غيرت، أولد، يولد) بتكثيفها للبيئة الفعلية، وفي علاقتها بالدوال التي جاءت على صيغة المثني (الثنين، هينى، عاشقين، توأمين) ثم فى تشابكها مع دال الماء، ومع دوال التسيج النصي بأكملها، تهب النص لإيقاعه المتشرد الذى يبين الدلالة على التحول والعميرة بما يضمن للذات الكتابة اختراقا لا للغة فحسب وإنما للنص الذى تعالتق معه كذلك.

وليست قصيدة «شجرة الشرق» وحدها التى اعتمد البناء النصي فيها على التوسيع، بل تلقى ذلك، أيضا، فى قصيدة «حوار»<sup>(٥٦)</sup> التى يتعالى فيها البيت الأول: «هينى وينك حجاب ولن ترينى»<sup>(٥٧)</sup> بالخطاب الصوفي، وعنه يتولد الحوار بوصفه عنصرا بنائيا تنهض عليه القصيدة بأكملها. والرهان على التوسيع لم يتجسد فى البناء النصي فحسب، بل أكله الجهاز المتوالى، وهو ما سبق أن تولفنا عنه.

## ٧-٢- من الاستعارة إلى الإيقاع

يراهن أدونيس فى بنائه النصي على الاستعارة. وهى من الأسس التى قادته إلى التصوف الذى رأى فيه تكتيفا لهذا المنصر. من هنا، نرسل أدونيس فى بناء متخيل قصائده على نصوص الصوفية. ولا تنحصر الاستعارة لديه فى البيت بل تتجاوز إلى النص، بحيث يمكن قراءة نصوصه بوصفها استعارة واسعة. وانتقال أدونيس بالاستعارة يتسلل إلى ممارسته النصية وتحول موضوع قصيدته بأكملها كما فى نص «أول الكتاب»<sup>(٥٨)</sup> غير أن رهان أدونيس على الاستعارة لا يبنى أنها هى التى تحقق شعريته ممارسته النصية. فالشعريته التى نستهدى بها لا ترى أن الاستعارة هى ما يميز القصيدة، بل العكس هو الصحيح.<sup>(٥٩)</sup> القصيدة هى ما يميز الاستعارة التى لا يفرد بها الشعر بل نثر عليها فى العمل الأدبى وفى اللغة العادية والعلمية.<sup>(٦٠)</sup> فالقصيدة تخلق الاستعارة، ولكن هذه الأخيرة لا تخلق القصيدة. وليس بها يستحق الشعر

فى البيت الأول تعالق مع شطحة البسطامي: «كنت لى مرأة فصرت أنا المرأة»<sup>(٦١)</sup> وبهدف الشق الأول من الشطحة يبنى أدونيس البيت الأول، الذى يرى فيه كاسم جهاد «بئرا واختزالا»<sup>(٦٢)</sup>، ناسيا السياق النصي، الذى هيا للنفذ الحديث أن يدرج الاستشهاد ضمن التداخل النصي كما وضعنا ذلك سابقا. بل إن النقد القديم ذاته أعرج الاعتصار من الاتباع وأدرجه فى الإبداع.<sup>(٦٣)</sup>

بالحذف يبنى البيت الأول: «صنرت أنا المرأة» الذى تنهض عليه القصيدة. فهو النطفة الأولى التى عنها تشكل ملاعب القصيدة، وهو الذى خط لإيقاع النص عبر توسيع الذات الكتابية له باعتماد تكرار الترابط غير الشام. وبين الحذف والتوسيع يتشكل النص. فالحذف فى البيت الأول يشغل فى البيت الثالث من خلال ضمير المخاطب الذى يكلف الإيهام. فإذا كان المخاطب فى الشق المحذوف من شطحة البسطامي هو الله، فإنه فى نص أدونيس يتضمن احتمالات متعددة، بل يصير على أن يخفى إحالاته مما يستدعي ما حذف من الشطحة بقية تأسيس تأويل معين. ويمكن للضمير أن يعود على البسطامي ذاته الذى تشير الذات الكتابية «شكل صوته وناداه». ومن هنا، لا يفقد الحذف فى شطحة البسطامي حذا تركيبيا فحسب، وإنما هو حذف دال، لأن المخاطب يكف عن أن يكون هو الله.

أما التوسيع فتؤثر عليه نقطتان التفسير فى نهاية البيت الأول. وهو ما هيا هذا البيت لتخلل الأبيات الأخرى والسرمان فيها. وبذلك ترواح أدونيس، فى تشغيل الخطاب الصوفي، بين البيت والنص. فتكرار الدال «صنرت» فى كل مقاطع النص يؤكد البناء عبر التوسيع الذى جسده تكرار الترابط غير الشام.

صنرت أنا المرأة

صنرت أراك اثنين

صنرت أنا ولما عاشقين

صنرت أنا ولما توأمين

كل بيت ويسلمون على وأسلم عليهم، وذلك  
بأن لي المشقة وبإذني تقوم الساعة، وأنا العزيز  
الحكيم. (٥٩)

أما المقاطع (٢ - ٣ - ٤)، وهي متتالية في القصيدة،  
فتحيل على قول النفرى في «مخاطبة وبشارة وإيلان الوقت»:

وقال لي: قل للباسطة الممدودة تأهبي لحكمك  
وتزيني لمقامك واستسري وجهك بما يشف  
وصالحى من يسترك بوجهه، فأنت وجهي  
الطالع من كل وجه فانخذلي إيمانك لمهدك،  
فإذا خرجت فادخلني إلى حتى أقبل بين عينك  
وأسر إليك ما لا ينبغي أن يعمل سواك وأخرج  
ملك إلى الطريق وترين أصحابك كأنهم قلوب  
بلا أجسام، وإذا استويت على الطريق فلفى فهو  
قصدك، كذلك يقول الرب أخرجني يمينك  
وانصبي بها علمك ولا تنامي ولا تستيقظي حتى  
أتيك... كذلك أوقفني الرب وقال لي قل  
للشمس أيتها المكتوبة بقلم الرب أخرجني  
وجهك وابسطي من أعطاك وسيري حيث تزين  
فحرك على همك وارسلني القصر بين يديك  
ولتحلق بك النجوم الثابتة وسيري تحت السحاب  
واطلعي على قعر المياه ولا تنفري في المغرب ولا  
تطلعي في المشرق وقفي للظل... (٦٠)

أشياء سابقة، إلى أن قراءة التداخل النصي في  
الممارسة النصية لا يجب أن يقف عند حدود رصد مصادر  
الشاعر، واعتمادها بخلقية قضائية من أجل إصدار أحكام  
الاختلاف والانتحال والسرقة وغيرها، لأن هذا الهاجس  
يغيب التحليل، ويكف عن اعتبار التداخل النصي أداة إجرائية  
تحليلية. ذلك ما وجه كاظم جهاد في تبجده ما أسماه بانتحال  
أدويني لنصوص النفرى، حيث أورد لائحة ذات شطرين قابل  
فيها بين نصيهما (٦١) متبعا، في ذلك، طريقة منصف  
الوهابي (٦٢) غير أن اللافت هو أن كاظم جهاد، وهو ينقل  
جزءا كبيرا من هذه اللائحة، يوردها دون تحليل لأنها «لا  
تدور في حرفيتها إلى أي تعليق» (٦٣) ويكتفى بتبليغها

تسميته. صحيح أن نفرد أدونيس يمر عبر الاستمارة ولكنه لا  
ينحصر فيها.

إن استلزام المتخول الصوفي في البناء النصي يجعل  
الاستمارة، في نصوص أدونيس، تتجاوز البيت إلى المقطع.  
تلك هي سمة العلاقة التي أسسها أدونيس مع النفرى.

هذه نماذج:

١- تجتمع حولي أيام السنة

أجعلها بيوتا وأسرة وأدخل كل سرير وبيت

أجمع بين القمر والشمس

وتقوم ساعة الحب. (٥٧)

٢- أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق

سيرى حيث تشائين بين أطرافى

قفي وتكلمي:

ينشق جسدى وتخرج كلوزى

٣- زحزحى نجومى الثابتة

واستلقي تحت سحابى وفوقه

فى أغوار الينابيع وذرى الجبال

عالية عالية عالية

٤- صيرى وجهي الطالع من كل وجه

شمسا لا تطلع من الشرق لا تغيب فى الغرب

ولا تستيقظي ولا تنامي... (٥٨)

يتماثل المقطع الأول مع ما ورد في موقف قد جاء

وقى! للنفرى:

وقال لي، قد جاء وقى وأن لي أن أكشف عن

وجهي... فإني سوف أطلع وتجتمع حولي

النجوم، وأجمع بين الشمس والقمر، وأدخل في

إن إدماج أدونيس استعارات لها وشيجة «بمواقف»  
النفرى ومخاطباته يمكن أن نقرأ في علاقتها بالإيقاع  
النصى، لأن به تحقق انتظامها وانماجها في النسيج النصي،  
وه تسوغ عبورها. هذا العبور الذى استساغه الشعراء  
بمجلسهم النقدي، وتأملاه من خارج مفهوم السرقة. ففى  
رسالة لويجلاس Weibglas إلى جيرهارت بومان Gerhart  
Bauman يرى أن ماله اعتبار فى مجال الشعر هو التفرق أو  
الخسارة بالمعنى الفنى، أما انتقال استعارته من نص إلى آخر  
فليس له كبير أهمية.<sup>(٧٠)</sup> وقد كشف فى هذه الرسالة عن  
فهم نقدي متطور للعلاقة التى جمعت قصيدة سيلان  
"fugue de la mort" (Celan) بقصيدته (١٩٤٤) دون أن يعتبر  
ذلك سرقة.<sup>(٧١)</sup>

وقد نص ميشونيك على نسقية الإيقاع وهو يقاربه فى  
الخطاب ومن خلاله، ذلك أن كل جزئى له مهدد بنساق  
علاقة البيت بالخطاب وتعويضها بملاقة البيت بالنصوص  
المتداخلة معه، مما يستعجل استحكام التقليد والانتقال وغيرها،  
ولا يلتفت إلى حضور الذات الكتابية فى خطابها. ثم إن  
«البيت فى الزمى الشعرى المعاصر، لا يوجد خارج الصلة مع  
أبيات أخرى»<sup>(٧٢)</sup> كجاء يرى يورى لوتمان، وهذا ما  
متحاول اعتباره بمقاربة المقاطع السابقة ضمن نسقية  
الإيقاع.

تنهض قصيدة «خحولات العاشق» التى تتدرج فيها  
المقاطع السابقة، على إيقاع به وفيه تتبين دلالية التحول التى  
عمل ديوان «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار  
والليل» بأكمله على إنتاجها. وعناصر الإيقاع فى هذه  
القصيدة مركبة بتعدد ولا نهائيتها. تلك شربة الإيقاع.  
وما يضاعف صعوبة رصد هذه العناصر هو طول القصيدة،  
لذا تنقصر على بعضها بنحية فتح إمكانات تأمل التداخل  
النصى من داخل الإيقاع، وهو ما يهوى لقراءة خصيصية

بإصلاحات الوهايبى، بعد إخراجها عن مسعاها، لتتجمع مع  
استراتيجيته المناقضة للقراءة العالة. بينما يشغل الوهايبى  
لائحة المقابلة بين أدونيس والنفرى، التى ترد لديه فى سياق  
خجلي، لبعض دعوى السرقة، ويستنتج منها قائلا:

قد يتساءل القارئ وهو يقرأ البهيتين المتقنمين،  
إن كان التماس فى قصيدة أدونيس «خحولات  
العاشق» سرقة واستساعا أم تضالفا وتوليدا؟ وقد  
يجد فى نفسه ميلا إلى ترجيح الاحتمال الأول  
فهبط السرقة والاستساع. هذا احتمال وارد،  
فهو يخامر صنفا من القراء يتوسلون بأدوات النقد  
التقليدى، فيبحثون السرقة الأدبية كلما أمكن  
الربط بين نص ونص آخر سابق عليه... صحيح  
أن بين نص أدونيس ونص النفرى صلة، ولكنها  
لا تقوم دليلا على السرقة والاستساع.<sup>(٦٤)</sup>

وقد كشفت دراسة الوهايبى للعلاقة بين أدونيس  
والنفرى عن غمق خجلي تدعمه أسس نظرية واضحة، إلا  
أنها اقتضرت فى مقارنة هذه الملاقة على تركيب البيت دون  
أن تتجاوز إلى الخطاب. وعلى الرغم من تخصيص الوهايبى  
على مفهوم السياق، فإن هذا الأخير يرد لديه بالمعنى الدلالى  
لا النصى.<sup>(٦٥)</sup> من هنا يرى أن أدونيس لم يستطع أن يلمس  
عبورة النفرى، لأنها المكتوبة بقلم الرب، وهو يستعيدنا فى  
بيته «أيتها المرأة للمكتوبة بقلم العاشق» على الرغم من جهده  
«فى قلبها وفى صرورها عن وجهها»<sup>(٦٦)</sup> حيث توقف على  
كلماتي القلم والشمس، ولاحظ أن الكلمة الأولى تسلت  
بدلالاتها القديمة إلى بيت أدونيس، كما أن بين الشمس  
والمرأة وشيجة حتى فى نص النفرى وفى قديم الشعر  
العربى.<sup>(٦٧)</sup> وفهم من تخيل الوهايبى أن التداخل النصى  
يمكن أن يتم من خلال اللفظة الواحدة، وهو ما صرح به  
تقبل ذلك.<sup>(٦٨)</sup> ولا يهزو الباحث علم قدرة أدونيس على  
طمس صورة النفرى إلى ما تقدم وحسب، وإنما إلى  
احتفاظ الشاعر بينة الجملة النفرية وإيقاعها.<sup>(٦٩)</sup> وهذا ما  
وجهه فى البحث عن التماثل الإيقاعى بين جمل النفرى  
وبعض أبيات أدونيس ناسيا علاقة هذه الأبيات بالسياق النصى  
العام، مما يهدد باختزال الإيقاع فى البيت الذى يصبح بدليلا  
عن الخطاب.

٥. تعتبر «خحولات العاشق» قصيدة واحدة لنسقيتها، وهو ما يرجع قراءتها إلى  
قريبها وتسلطها. وفى غياب هذه القراءة نرى فيها مصاحبتها بما هى سفر  
متشاكل. ومن الملاحظ أن النابيين فى أروحا أدونيس فى تقسيمه هذه  
القصيدة مأخوذة من أبيات قصيدته: «ثم إن هذه النابيين مثبتة فى القهر»  
لكنها تدب فى النص، لأن الأبيات تقوم مقامها كما ينظر لكان النجوى.

والخاطبة من جليل بما يجعل الإيقاع النصي مراوحة تتجدد،  
تتخللها عودة ضمير الغائب المرتبط بالنفس السردى.

وعلى هذا الأساس نلقى فى قصيدة «تحولات العاشق»  
تمائل مجموعة من الدوال صرغياً، تنتظم وفق المراوحة للمشار  
إليها، وهى تتوزع بين مركبات فعلية ومركبات اسمية مع  
تكثيف للأولى. مركبات فعلية تجسد أننا المتكلم: (أرسم،  
أبتكر، أعترق، أستطيع، أقدم، أكسو، أحسب، ألتججر،  
أهوى، أسمع...) مركبات فعلية تجسد المخاطبة عبر المزاوجة  
بين المضارع والأمر: (تكبرين، تفتحين، تستسلمين،  
تصعلن...، استيقظي، احكمي، سيرى، قفى، تكلمي،  
زحزحي، صبرى، أغلقى...)، وتكثيف الفعل بصيغه المتعددة  
بوصفه عنصراً بنائياً يجعل الإيقاع مؤسسا للتحويل والحركة،  
وهو ما يشهد عليه اندغام الضميرين فى هذه الدوال: (نزع،  
تنظن، تنفيا، تجرى...) والمراوحة التى تحكم فى المركبات  
الفعلية هى ذاتها التى تحكم فى المركبات الاسمية:  
(جسدى، جلدى، أعضائى، هليانى...)، (أعضائك،  
إيائك، دمعائك، ظهرك...)، (عطوفتنا، اسمنا، وهجنا،  
جسدنا...)، وقد انتظمت هذه الدوال ضمن ترابطات  
معددة أسهمت إلى جانب عناصر لا نهائية فى بناء إيقاع  
ينهض على مقاطع تتأسس هى الأخرى على المراوحة المشار  
إليها. ونكتفى هنا بأمثلة تنقل المراوحة من الوحدات اللغوية  
إلى الترابط عبر التكرار:

أ - أنا المتكلم:

أسمع أطرافك الهادية

أسمع شقة الخاصرة وسلام الأوراك<sup>(٧٥)</sup>

جسدى غرفة مغلقة

جسدى غابة وسدود وأقنية مغلقة<sup>(٧٦)</sup>

ب - المخاطبة:

تكبرين فى الجهات كلها

تكبرين فى اتجاه الأعماق<sup>(٧٧)</sup>

التدخل النصى قراءة عمودية بذل الاختصار على القراءة  
الأفقية، بحثاً عن تحليل يراهن على الخطاب بوصفه نسقا  
يتنوع عن التجزئ.

تبنى قصيدة «تحولات العاشق» على نفس سردى  
هيات له المقاطع الأولى، واستعاضته الليات الكاتبة فى ثنايا  
القصيدة ضمن لعبة التماثل والاختلاف:

كان اسمها يسير صامتا فى غابات الحروف،

والحروف أقواس وحيوانات كالمخل

جيش يقاتل بالدموع والأجنحة،

وكان الهواء راکما والسماء ممدودة كالأيدى؛

فجأة

أورق نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء  
الغابات<sup>(٧٨)</sup>

وقد كشف الشاعر هذا النفس من خلال استدعائه نصوصا  
من الثقافة العربية القديمة، قدمها عبر صيغتى المتكلم  
والغائب مع إعطاء الصيغة الأولى حيزاً أوسع. ويتكسر هذا  
النفس السردى ويبرز صيغة المخاطبة من جهة أخرى:

تكبرين فى الجهات كلها

تكبرين فى اتجاه الأعماق

تفتحين لى كالنبع

وتستسلمين كالشجرة<sup>(٧٩)</sup>

خطت الليات الكاتبة لإيقاع يراهن على المراوحة بما هى توتر  
يجسده الانتقال من السردى إلى الفنائى، فيما يجسده  
التجاذب بين الشاعر ومخاطبه. هكذا انتظمت القصيدة وفق  
المراوحة بين ضمير المتكلم وضمير المخاطبة، فى معنى نحو  
اندغامهما لبناء دلالية التوحد، أى التحوّل. ولا يقتض هذا  
الاندغام بتكسر نموده لإلغى، وانفتاح الحوار بين المتكلم

أحكمى عقدة الجفون. (٧٨) (ثلاث مرات)

أجمع بين القمر والشمس

وتقوم ساعة الحب .

أيها الجرح يا جحيماً يضيقتى

أيها الجرح يا موتى الأليف (٧٩)

ج - الدغام الضميرين:

تنتحنى لتتورث تتقابل تتقاطع تتحاذى (٨٠)

المقطع الأول:

أكسو معراتى بالطلاسم والإشارات

أبحرها بهذيانى الأذغالي ، بالنار والوشم ،

أحسب نفسى موحّة وأظنك الشاطر :

ظهورك نصف قارة ، تحت تذكيب جهاتى الأربع. (٨١)

المقطع الثانى:

أحلم -

أغسل الأرض حتى تصير مراة

أضرب عليها سورا من الغيم سيجا من النار

وأبنى قبة من الدمع أجبلها بيدي (٨٢)

هذان المقطعان هما عينة من مقاطع أخرى وجهت أدونيس نحو تشجيل خطاب النفرى لا فى بناء استثمارته فحسب، وإنما فى بناء الإيقاع ككل. تم ذلك عن طريق تقطيع خطاب النفرى بما يلائم بنية الأبيات، واستثماره فى تكثيف النفس السردى، وقلب استثمارته من سياقها الدنى إلى سياق شيقى.

والتشديد على عنصر المروحة يتجهاً لنا، أيضاً، فهم تعلق أدونيس مع النفرى فى مقطع الكتابة بالحق المأخوذ إليه سابقاً، وهو مقطع يتسمج مع التجاذب بين المتكلم والمخاطبة، فيما يعتبر متسجماً مع إيقاع النص، عبر تفعيل خطاب النفرى. وستقرأ المقطع، أيضاً، ضمن السياق النصى أى فى

نزرع أشجار الجسد

تتغلى بأصواتنا (٨٣)

جسدانا زوايا وأظنية ضيقة

جسدانا وتاج وسقطة والمرو إلينا (٨٤)

وتراهن النأت الكتابة على تكرار الترابطات بطرق متباعدة، تهب أحياناً بعض الأبيات وضعية اللازمة، ليبراً فالوس (خمس مرات)، أحكمى عقدة الجفون (ثلاث مرات)، هكلما يقول السيد الجسد (ثلاث مرات)، أغلقى (خمس مرات). كما تراهن النأت الكتابة، أيضاً، على الاختلاف بما يهيئ لتكسور التماثل وفتح الإيقاع على التعدد. (٨٥) وما أن مجال الإيقاع ليس مجالاً للعد، كما يرى توماشفسكى Tomachevski (٨٦) فإنه يستصحب حصر عناصر الإيقاع. ولكن ما دام الإيقاع الشعري هو تنظيم لكتابة معينة (٨٧) فثنا نستطيع القول إن المروحة بين صيغتي للتكلم والمخاطبة هى مدخل لقراءة الإيقاع فى قصيدة ونحوها المعاشق، لأن به تنتظم المقاطع ووقفه يتم إدماج خطاب النفرى. فالمقطع التالى:

تجتمعت حولى أيام السنة

أجعلها بيوتاً وأسرة وأدخل كل سرير وبيت

علاقته بالمقاطع الأخرى، التي لم يكن منفصلا عنها إيقاعها ودلالتها:

تفتحت على أعضائك جمر أعصابي

كتبتك على شفتي وأصابعي

حفرتك على جبيني ونوعت الحروف والتهجئة وأكثر

الفرامات (٨٨)

أبتها المرأة المكتوبة بقلم الماشق

سيري حيث تشاين بين أطرافي

لفي تكتلي:

ينشق جسدي وتفرج كنوزي (٨٩)

•

مع ذلك نبدأ الصفحة التالية

نتجاوز بالأرجل

بحبر المسام وكلماتها

وتلوه في ممراتها المقتنة

فجأة

تجره الممم تومر الصاعقة

نستيقظ ويجرى كلانا وراء رأسه

في حين السكن والإقامة وأمواج الركض

وراء الوطن الآخر

الضائع الدائم... (٩٠)

إن العلاقة بين المقطع الثاني والمقطعين الآخرين هي علاقة إدماج عبر تغيير وجهة الخطاب في هذا المقطع وتغييره في البناء العام للقصيد. فصورة المرأة المكتوبة بقلم الماشق تكتف من غرابة النص ولكنها لا تبدو غريبة عن نسقها

الإيقاع، لأنها ترد في سياق المروحة بين المتكلم والخطابة. من هنا فإن ما وجه أدونيس في تعاقبه مع النفرى هو إدماج خطابه في السجع النصي، وتغيير شعرته النمسية، وهو ما يتسجم مع إحدى وظائف التصديرات التي تمثلت في التخصيص على اسم المؤلف، كما أوضحنا ذلك سابقا. وهكذا يتكشف أن من بين ما راى عليه أدونيس في انفتاحه على خطاب النفرى هو اعتماده الخطابات عنصرا بنائيا في ممارسته النصية. وسيتجلى هذا الرهان بشكل صريح في قصيدة «احتفاء بأبي نواس» التي نلغى فيها الخطابات مشغلة في بناء عنوان فرعي كما في بناء القصيدة. (٩١)

ليس النفرى، إذن، هو الموجه للإيقاع النصي في (تجولات الماشق)، كما يرى الوهابي، بل العكس هو الصحيح، لأن اللث الكفية، وهي تبنى الدلالة عبر الإيقاع وفيه، تقوم بتحيين النفرى استعاريا وإيقاعيا عبر إدماجه.

وتأرجح أدونيس في تعاقبه مع النفرى وغيره بين تبيين التداخل النصي في شعره، من خلال تسبيح الاستشهاد بالأقواس وإخفائه، خاصة عندما لا يحتفظ بالنص المستشهد به كما هو في أصله. وهذا ما دفع الوهابي إلى اعتماد ثنائية الشواهد المنسوجة والشواهد الفاصضة السابقة في توصيف تعاقب شعر أدونيس مع نصوص قديمة وحديثة. (٩٢) وقد أثار هذا الإخفاء أسئلة اختلفت أمكنة طرحها من باحث لآخر. فهناك من رأى فيه تسعرا مغلا كما يفهم من استنتاج حمائل للوهابي في قراءته شعر أدونيس وتصريحاته. يقول في هذا السياق: «وعلى كل فإن أدونيس يحرص على إخفاء مصادر شعره حرصا كبيرا». (٩٣) وهذا ما استغلها كاظم جهاد للنفق من دعوى انتحال أدونيس لشعر سابقه ومعاصره. (٩٤) ونجد خلافا لهذا الرأي، من لئن الإخفاء وأدرجه ضمن لعبة النص. (٩٥) وهو ما يقتضى تأمل هذه الخصيصة في ضوء الاختلاف بين الشعر والنقد. فما يميز التداخل النصي في الشعر عنه في النقد هو كون الأول يظل مضمرا بينما يصرح بالثاني. فالتأنيذ يقر بأنه يكتب عن أثر أو عدة آثار أدبية، وتتعدد مظاهر هذا الإقرار الذي يسميه فيه لثن كما الهامش عبر الإحالات المقتبسة فيه. أما الشاعر فيسعى، على العكس من ذلك، إلى طمس النصوص المتعاقب

السركات: «الأصل المستمد في هذا الباب الفنورية والاختفاء»<sup>(١٠١)</sup> فاستفادة اللاحق من السابق يتـ تكون «أكتم»<sup>(١٠٢)</sup> لأن في ذلك جمالية للنص.

وعلاوة على ما تقدم، فالإخفاء في الشعر يسهم في تحقيق نصيته، كما يؤكد أن زمن الكتابة في هذا الجنس الأدبي يختلف عن زمن الممارسة النقدية. ثم إن الشعر يكشف عن شجرة نسيبه بطريقته الخاصة، أي من خلال رهائاته النصية، ومن هذه الرهائات تشغيل أسماء الأعلام في بنائه التي يمكن اعتبارها، من هذه الزاوية، كشفا عن مصادر الشاعر. وللحلاج والبغري وابن عربي، وغيرهم من أسماء الأعلام، حضور لافت في الممارسة النصية لأدونيس.

معها، وإخفاء قاعلة لمبه. وهذا ما أكلته ليلا يبرون موازيه أثناء مقارنتها بين التداخل النصي في الشعر والتداخل النصي في النقد.<sup>(٩٦)</sup> فدعوة الشاعر إلى الإفصاح عن مصادره فتجيب سلطة النقد، وتقضي الاختلاف بينه وبين الشعر. بل إن النقد الحديث قد أصبح يتحرر من رقابة الإفصاح عن المصادر وهو يسلك منحى الشعر،<sup>(٩٧)</sup> وهو ما هيا للتمييز بين النقد باعتباره لغة واصفة وبينه بوصفه كتابة.<sup>(٩٨)</sup> ومن المفارقة أن يقابل تشدد بعض الباحثين بهذا الشأن، تساهل القدماء وتنصيصهم على الإخفاء وتقريظه. فجمالية المعاني المستعارة تكمن في نظر ابن طباطبا، «في تلبسها حتى تخفى على نقادها والبصر بهاء»<sup>(٩٩)</sup> وهذا ما تأكد مع ابن رشيق،<sup>(١٠٠)</sup> وابن الأثير فيما بعد. يقول هذا الأخير: «في باب

## الهوامش

- (٨) انظر: Seuils, op. cit., p. 73.
- (٩) قصص الحكم، ص ٩٠. وجاء في إحدى شطحات أبي زيد البساطي: «لا أعلم سوى الواحد، ولجميع يخرج من الواحد، والواحد لا يخرج من الجميع: شطحات صوفية، م، ص ٩٠».
- (١٠) الفصحى المكية، دار الفكر، ط ٣، ج ٣، ص ١٦٥.
- (١١) أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، دون تاريخ، ص ٢٠١.
- (١٢) الفصحى المكية، ج ١، ص ٣٠٤ إلى ٣٠٧.
- (١٣) إحيال عالم البرزخ والمثل وله الرؤيا والمفردات، م، ص ٧.
- (١٤) المرجع السابق، ص ٨.
- (١٥) درس السيمولوجيا، م، ص ١٢٣.
- (١٦) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
- (١٧) انظر: قصيدة الطير، كتاب القصائد الخمس عليها المطابقات والأوتار، دار العودة، بيروت ط ١، ١٩٨٠، ص ١٧١.
- (١٨) انظر: Seuils, Op. cit, p. 130.
- (١٩) انظر: Ibid, p. 134.
- (٢٠) الأفكار الكاملة، المجلد الأول، م، ص ٢٩٨. والتصديقات هي: الحياة قصة يرويها أبه، شكري.
- يمكن للمقري أن يقرأ أيا من هذه الحق. يروى.
- من المقول أن تحدث أشياء كثيرة عند المقول، أعترف.

- (١) Gérard Genette. Seuils. Paris, Seuil Coll. Poétique, 1987, p.7.
- واعتمادا على هيدد هيلس للامثلة Para تقولنا ترجمة Paratexte بالنس للموازي غير منظمة، لأن مفهوم التوازي لا يجسمن للتدخل والتناظر اللذين نص عليهما هيلس. ثم إن تناول جيت للمفهوم ضمن قراءته للمعاني Seuils يرجع هذا الزعم. لاعتدية واصل بين التدخل والتناظر فيما هي فاصل بينهما. من هنا قد يكون مصطلح البرزخ بمعنى ابن عربي له سمما في إعادة بناء ترجمة المصطلح.
- (٢) Ibid, p. 74 et 75. وقد عاد جيت في تجديد مفهومه le thème et le rhème إلى تمييز الساتين: «Le thème (ce dont on parle) et le rhème (ce qu'on en dit)» p.75.
- (٣) انظر: Ibid, p. 83.
- (٤) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٥، ص ٦٠.
- (٥) عبد الكريم القشيري، الوصافة الشعرية، تحقيق: عبد الطليم محمود ومحمود بن الشريف، دار الكتب الحنفية، القاهرة - دون تاريخ، ج ١، ص ٢٠١.
- (٦) كتاب الصلوات والهجرة في أنامد النهار والليل، الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، م، ص ١٢٨.
- (٧) كتاب المواقف وكتاب المطابقات، ص ٢٨.



بأن الحلف يتسجم مع الهواجس السجالية الذي حكم الكتاب. ومن المفارقة أن يسي كاتلم جهاد السياق في قراءة البيت على الرغم من اعتماده على دراسة الوهمي التي تنص، في أكثر من موضع، على السياق وتنسب إليه.

(٥١) يتناول ابن رشيق الاختصار من ناحية المعنى، لأن النقد العربي القديم اشتغل بالمعنى في باب السرفات. يقول: «غير أن النسخ إذا تناول معنى فأجاده - بأن يختصره إن كان طويلاً، أو يسهله إن كان كزاً، أو يبينه إن كان غمضاً، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسلاً أو رشيق الوزن إن كان جافياً - فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه من وجه إلى آخر». المجلد، ج ٢، ص ٢٩٠.

(٥٢) الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٦١.

(٥٣) يرى كاتلم جهاد أن في هذا البيت احتمالاً لقول الفرزدق: «رفع الحجاب بيني وبينك»، أدونيس متصلاً، ص ٨٢. غير أن القارئ للخطاب الصوفي بلا شك أن حيلة القافية بالمحجب متويزة في هذا الخطاب، وهي ترد في سياق مسمى الصوفي إلى رؤية الله يتميّن المحجب التي تتخذ، لديه، مظهر متجدد.

(٥٤) كتاب القصائد الخمس عليها المطلقات والأوائل، ص ١٩٠ و ١٩١.

(٥٥) Critique du rythme, Op. cit., p. 367. انظر:

(٥٦) Ibid, p. 367. انظر:

(٥٧) الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٢٥.

(٥٨) الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٢٦.

(٥٩) كتاب المورثات وكتاب المخططات، ص ٦.

(٦٠) المرجع السابق، ص ٢١٢ و ٢١٥.

(٦١) أدونيس متصلاً، ص ٨٧ إلى ص ٧٩.

(٦٢) الجسد المرن والجسد المتفعل في شعر أدونيس، ص ١٠٠ و ص ١٠٩ و ٦٠.

(٦٣) أدونيس متصلاً، ص ٧١.

(٦٤) الجسد المرن والجسد المتفعل في شعر أدونيس، ص ١٠٠ و ص ١٠٩ و ٦٠.

(٦٥) المرجع السابق، ص ٨١.

(٦٦) المرجع السابق، ص ٨٧.

(٦٧) الجسد المرن والجسد المتفعل في شعر أدونيس، ص ١٠٠ و ص ٨٤.

(٦٨) المرجع السابق، ص ٤٤.

ويمكن لهذه التصورات أن تقرأ في علاقتها بتجربة السجن التي عاشها أدونيس. وهذا تولدت مسرحية المدم.

(٢١) انظر: Seuil, Op. cit., p. 145.

(٢٢) انظر: Ibid, p. 145.

(٢٣) انظر: Seuil, Op. cit., p. 146.

(٢٤) انظر: Ibid, p. 148.

(٢٥) انظر: Ibid, p. 147.

(٢٦) الجسد المرن والجسد المتفعل في شعر أدونيس، ص ١٠٠ و ص ١٠٩ و ٦٠.

(٢٧) الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٢٠٩.

(٢٨) كتاب المورثات وكتاب المخططات، ص ١٥.

(٢٩) المرجع السابق، ص ١٣ و ١٠.

(٣٠) المرجع السابق، ص ١٥.

(٣١) كتاب المورثات وكتاب المخططات، ص ١٣. وفي هذا السياق يقول الفرزدق: «و قل لي كل واقف عارف وما كل عارف واقف».

(٣٢) المرجع السابق، ص ١١.

(٣٣) المرجع السابق، ص ١٦.

(٣٤) الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٢١٠ و ٢١٧.

(٣٥) المرجع السابق، ص ٢١٢.

(٣٦) الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٢٣٤.

(٣٧) المرجع السابق، ص ٢٥١.

(٣٨) المرجع السابق، ص ٢٣٥.

(٣٩) الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٢٣٩.

(٤٠) المرجع السابق، ص ٢٤٢.

(٤١) الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٩.

(٤٢) المرجع السابق، ص ١٦.

(٤٣) الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٦٦٧.

(٤٤) انظر: Critique du rythme, Op. cit., p. 304.

(٤٥) انظر: Seuil, op. cit., p. 140.

(٤٦) أدونيس، كتاب القصائد الخمس عليها المطلقات والأوائل، طر المودة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ٨٧.

(٤٧) أدونيس، كتاب المصاحف، ط ١، ١٩٨٥، ص ٢١١.

(٤٨) الأفكار الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٥.

(٤٩) شطحات الصولية، ص ٣٠.

(٥٠) أدونيس متصلاً، ص ٧٠. ويستعمل مصطلح البئر والاعتزال

- (٦٩) المرجع السابق، ص ٨٥.
- (٧٠) انظر: Heine, Kafka, Celan, Müller, Op. cit. p. 61.
- (٧١) انظر: Ibid, p. 61.
- (٧٢) نقلا عن الشعر المعاصر، م. س.، ص ١٠٥ و ١٠٦.
- (٧٣) أفكار الكاملة، المجلد الثاني، م. س.، ص ١٣ و ١١٤.
- (٧٤) المرجع السابق، ص ١١٨.
- (٧٥) أفكار الكاملة، المجلد الثاني، م. س.، ص ١٢٤.
- (٧٦) المرجع السابق، ص ١٥٤.
- (٧٧) المرجع السابق، ص ١١٨.
- (٧٨) أفكار الكاملة، المجلد الثاني، م. س.، ص ١٢٧-١٥٥.
- (٧٩) المرجع السابق، ص ١٤٦.
- (٨٠) المرجع السابق، ص ١٣٨.
- (٨١) المرجع السابق، ص ١٢٧.
- (٨٢) المرجع السابق، ص ١٥٤.
- (٨٣) انظر: Critique du rythme, p. 146.
- (٨٤) انظر: Ibid, p. 215.
- (٨٥) انظر: Ibid, p. 223.
- (٨٦) أفكار الكاملة، المجلد الثاني، م. س.، ص ١٢٣.
- (٨٧) أفكار الكاملة، المجلد الثاني، م. س.، ص ١٤٧.
- (٨٨) المرجع السابق، ص ١١٨ و ١١٩.
- (٨٩) أفكار الكاملة، المجلد الثاني، م. س.، ص ١٢٦.
- (٩٠) المرجع السابق، ص ١٥٩.
- (٩١) أدونيس، احتفاء بالأطباء الفاسفة الراضحة، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٨. ص ٨٦ و ٨٧.
- (٩٢) الجسد اللزني والجسد المتعطل في شعر أدونيس، م. س.، ص ٤٥.
- (٩٣) المرجع السابق، ص ٣٧ و ٣٧.
- (٩٤) أدونيس، متعللا، م. س.، ص ٧٠ - ص ٧٠ و ٧١ - ص ٧٤.
- (٩٥) الشعر المعاصر، م. س.، ص ١٦٨.
- (٩٦) Lella Feroni Molodt, «L'intertextualité critique», Poétique N° 27, op. cit, p. 373.
- (٩٧) انظر: Ibid, p. 374.
- (٩٨) انظر: Ibid, p. 375.
- (٩٩) حوار الشعر، م. س.، ص ٨٠.
- (١٠٠) السبيل، م. س.، ج ٢، ص ٢٨١.
- (١٠١) الحقل الشعري، م. س.، ج ٢، ص ٢٤٢.
- (١٠٢) المرجع السابق، ص ٣٥٨.



## أدونيس والبحث عن الهوية\*

### باتريك رافو\*\*

هو بحث شمرى عن الهوية، لا يسمه أن يكتفى بمكان معين؛ لأن المكان الحقيقي دائماً ما يكون مكاناً آخر. عندما نأثى إلى هذا العالم، فإننا لا نتخلع في واقع الأمر عن جذورنا، بل نحمل في أنفسنا الانفصال عن الجذور. وهذا الوجه الذى سوف نحاول طيلة حياتنا أن نلصقه بجذولنا، حتى لو أدى الأمر إلى فقدان هويتنا الأولى، سوف يكون بناء تتولاه، عبر دروب تفضى إلى لا مكان (على حد ما كان حركياً بهيدجر أن يقول).

دروب تتلاشى. وإذا تتلاشى، يستعدي المستقبل؛ أى الدرب القادم: لا تتكشف إلا في المسير، في الحركة. يقول أدونيس في موضع ما:

عش القفا وابتكز قصيدة وامض

زد سعة الأرض.

[من «أوراق في الريح» من ديوان بالمنوان نفسه]

إلى الآن، رأينا أن الشعر ينحو إلى التدمير المتزايد من الأفكار المسبقة، وأنه من هذا المنطلق يصينه يلتقى ببعض الأفكار التي احتفتها الفيزياء الجديدة. في المرض الذي يلي، أحرص على إبراز مفهوم الغياب وقدرته الخلاقة. إن كان كل غياب هو «حضور» ينبغي كشفه، فإن أخذهما لا يسمه أن يوجد دون الآخر. لا أثنى أتحدث خلال هذا المقال عن الزمان والمكان دون رغبة في الفصل بينهما؛ إذ أفضل مصطلح المكان - الزمان على مصطلحي المكان والزمان. سوف أواصل النهج نفسه بصحبة شاعر أسس وجوده على «المنفى»، منفى الذات، والبحث عن وجه لهوية دائماً ما تقع في الأفق ولا تمكث في اللحظة إلا بوصفها غائبة - صورة لا تنفك الريح تزهبها.

\* ترجمة وليد الخشاب، قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.  
\*\* شاعر فرنسي.

وينظم، يشكل حجماً واستمرار صورة الآخر المفقود فيه، التي تظل دائماً موضوعاً للابتعاد.

ما هو أساسى هنا هو ذلك البحث عن الحرية، حيث الوجه الذى ينبع عن نفسه فى كل خطوة، إنداعاً أكثر منه تكشفاً. تولد حاملين ما يمكن أن نسميه حركة ماء، تنظيلاً داخلية، «نحن» آخر ينبغى «إنداعهم» أكثر من «كشف الحجاب عنهم». الحرية تلاش، متواصل، ويخلق جديد للذات، لوطن لا نملكه كلية أبداً. نحن جميعاً بلا أوطان، وحررتنا تتمثل فى هذه الإرادة المجتوعة التى ينبغى بناء مشهدها «الغاص» بها.

إرادة عارمة تبغى ألا تُعرف بأى مكان كان، وأن تسمى أنها ليست أبداً مجرد نتاج للماضى، ولا حتى للحاضر. ليس من مكان «حق» إلا فى «المستقبل»، فى غياب الخلاق. هذا الغياب يحملنا على أن نكون - مثله مثل الحضور. اللحظة ماض بالفعل، وتجنر بالفضل. أما المنفى فحرية. أن ندوم هو أن نذهب نحو المجهول، وأن نهم على وجوهنا.

لذلك، نكتشف لدى الشاعر قلباً لمفهوم الملة والمعلول، لمفهوم الحتمية. الوجود كائن... ليس مخلوقاً، لا يكون جزئياً أبداً، ولا على نحو واقعى أبداً، مثل السراب. هو دائماً علة نفسه ويتطلب أن يبنى باستمرار حتماً. القصيدة هى ذلك المكان الأسمى؛

يدون الطريق أغاني

وخطاهم يتابعهم ...

«من «مرآة الطريق وتاريخ الفصول» من ديوان (المسرح والمرايا)».

إرادة تجاوز ثنائية الحضور والغياب، ومطلما عند الشاعر وبنه شار، تجاوز اختناهما الظاهري، انصهارهما فى بوقعة واحدة أقرب إلى أن تكون ضوياً ساطعاً لا يحمل فى ذاته الممتن الغياب الذى يدفع الذات لأن تظل فى دائرة التساؤل. إرادة عدم الفرق فى شلل الثبات، الموت الحقيقى، ليس الموت الذى يتضمن فى طياته الحركة، الانطلاقة، بل الموت الذى لا هو هابوة، ولا صمت، الذى ليس شيئاً فى حد ذاته والذى ينتمى إلى الظلام المطلق والضوء الساطع بالفقر نفسه.

القصيدة بوصفها شروعاً، بوصفها إنداعاً لوجهها نفسه، لهويتها لكن لا تنسى للحظة أن فى نهاية الطريق، عند الأفق، يبقى أفق آخر ينبغى تجاوزه، لا تنسى أن رحلة البحث لا نهاية لها، وأن النور المبتغى لن يكون فى نهاية الأمر سوى جزء متناهي الدقة من «النور» البادى خلف الحجب، الذى يحلم به الشاعر.

مرة أخرى إلقاء للنظر الذى لا يتواضع فى أى مكان، إلا أن يكون عند أفق ذاته نفسها، ويجعل بذلك من رحلة البحث الشعرية درماً للبحر. يقول أدونيس عن الشعراء:

لا مكان لهم، - يُدفنون

جسد الأرض، يصنعون

للفضاء مقاتيحه، -

لم يقيموا

نسباً أو بيوتاً

لا ساطيرهم، -

كتبوها

.. مطلما تكتب الشمس تاريخها، -

لا مكان ...

«من قصيدة «الشعراء» من ديوان (المطابخات والأوتار)».

لكن اللامكان الذى يتجلى عنه أدونيس هو ما يتضمن فى ذاته القدرة على الذهاب دوماً إلى مدى أبعد - ليس المسير سوى التيسار أمل معين، بحث معين، عن المنفى.

طيلة هذا المنفى، يتخلق الوجه، تبني الهوية نفسها شيئاً فشيئاً، الرجل السائر كالرجل الذى تلهو بأوراق الشجر، يهدم

إن التناقض الذي طرحه الهوية ينبع مما تتطلبه من هز لأركان الاستقرار . الهوية تحمل في طياتها هاربة، وفي نهاية الأمر، السؤال دائماً سؤال يولد سؤالاً، بلا إجابة نهائية. إقليم الشر لا يهلك من مكان إلا مكاناً فانياً - رحلته لا نهاية لها.

وعى أدونيس جيداً أننا يمكن أن نقرر التوقف أثناء الطريق. إن كان حقاً أن العالم الداخلي لدى شعراء كبار غيره هو «مكان»، فليد أدونيس لا يمكن لهذا المكان أن يوجد، إلا أن يحمل في ذاته بالفعل ازدواجية داخلية، تناقضاً - مشهداً متحركاً، ربما لن يتكشف أبداً لكنه يظهر خامقاً عبر القصائد والرؤى والصور القوية. فلننتصت إليه:

والشمس محبسى القديم الشمس محبسى الجديد  
والموت أفنية و عيد؟

أسمعتي؟ أنا غير هذا الليل، غير سريده اللزج  
المضاء

جسدى غطائي -

نسج جبكت خيوطه

يدمى وثمت، وكان فى جسدى مثامى

أعطيت للورق الرياح، تركت أهدابى ورائى

حاجيت، من غضب، إلى

وسكنت إنجيل الرضاة

كى أكشف الحجر المسافر فى ريلائى ...

[من قصيدة «مرآة الراجة السوداء» من ديوان (المسرح

والمرآة)]

لا يعطينا النص الجسد ولا الوجه ولا البلد، فهم يتقلبون بناءً، وهم منطرون لميلاد متجدد دائم - والواقع كلمة غير مناسبة، تكاد تقتصر إلى المعنى، والمطلق لا يستحق شرف أن يعرف، وهو ليس سابقاً ولا مستقبلياً، بل حاضرناً بالكاد. أبعد فأؤكد أن الزمن لا يفعل سوى أن يصلح، لكن كذلك أن يدمر ما هو كائن. ما هو كائن منثور للجمود وحده، فالحركة هى منبع خلقه الوجود. منبع الهوية.

لا ينشئ المرء نفسه إلا من صورة إلى صورة أخرى. ولا يستطيع الإنسان أن يحرف نفسه إن راكع الأمكنة، أمكنة الميلاد أو التوغل أو السكى، حتى لو تقبل مورثته الثقافية أو الاجتماعية أو الجينية، معترفاً في نهاية المطاف (خطأ) أننا مجموع كل ما ورثت (ولا يهم إن كان هذا الموضوع حسابياً أو مضاعفاً إلى ما لا نهاية). كلا، ما أنا إلا حاصل جمع ما أبدعت فقط، وما جلوت فحشب أثناء استكشافى عالم هنا والآن، أثناء استكشافى نفسى باسم خيالى المبدع. أرفض أن أكون مجرد معادلة، مهما كانت ملفزة أو مركبة. أرفض أية حمية.

أدونيس يكتب بعيني عالماً يدين فيه الجمود، وكذلك الثبات، والاتساع، لكن أكثر ما يدينه على ما يبدو لى، هو تصنيف الأفراد على نحو محض، عفا عليه الزمن، وحبس اللفظ بين أسوار مفهوم ما. لهذا السبب، أعتقد أنه لم يقل هناك تشابه مذهل بين عالم أدونيس وما اكتشفه علماء الطبيعة؛ أى أنه ليس فمة خيار ممكن بين الموجة والجزءة. فالواقع مفاز تماماً، فيما هو أعمق وأبعد من كل التصورات التى نستطيع أن نبنيها عن الواقع. والأهم هو أنه لا يدخل أبداً فى القبح حيث نتظره، بل يتحدى التخيل، لأنه يضمنا فى تعريفه. لهذا، يبدو الواقع «لحجباً» يستحيل فك شفرته، لكن علة ذلك هو أننا نعتبر أن الواقع خارج أنفسنا. لهذا السبب، بحث الصلح من الشعراء عن «الحقيقة» داخل أذهانهم، وأحسوا بهشاشة الحد الفاصل بين الخارجى والداخلى، ونبلوا هذه الثنائية جاعلين بالتالى رؤيتهم للعالم أكثر رحابة:

كلما حاول أن يمسو ذكرياته

يتهايا الحاضر لكن يمسو،

وكما همج قلبه ليستشرف المستقبل

طوقه جيش الذاكرة

السياج الذى يحميه

هو السور الذى يحاصره،

يا لهذه الدائرة:

هل دمك أيها الإنسان

هو ضوؤك الوحيد؟

[من «احتفاء» به من ديوان (احتفاء بالأشياء الغامضة

الواضحة)]

آه ، يا نجمة الخراب ، ويا وردة الدم

[من «كتاب الحصار» - قصيدة صبراء]

لكن ، ربما يتولد اليأس عن بنية معينة للزمان - المكان تشبه سرطانات تتكاثر تكاثراً مذهلاً على الأرض. تبدو ليوبورك كأنها النموذج الأمثل بمعنى لهذه البنية. يدجونا أدونيس في كتابه الموسوم Le Temps Des Villes («زمن المدن») (المصدر عن دار ميركوردى فرانس) إلى التأمل حول الجانب المهم الذي يحتله موضعنا في تلك الأماكن التي تسجننا ، مثل دروب نحمو فيها للمكثات بعضها بعضاً ، عبر آلاف من التشابكات.

ينبغي أن يتعود شاعر الغرب ، هو أيضاً ،

أن ييكي على الطلل ،

وأن يكتب على الرمل .

ينبغي أن يعرف كيف يوحد بين الترياق والسقم

وأن يعرف كيف يحل ما

لا يمكن حله .

ينبغي ، هو أيضاً ،

أن يعرف كيف يشكر الريح .

[من «شهوة تتقدم في خرائط المادة» .]

في هذه الجغرافية ، ليس ثمة من موضع واضح للعيان تشغله الجدران التي توفد الرياح الهابة ، والتي تختزل الأفق في نقطة ، في ذرة لا تملك ميزة أن تكون ذرة من شهبان ، ذرة من فناء ، ولا هي كذلك في مقام ما يمكن أن تكونه اللحظة إزاء الزمن (أي ، ميلاداً - علماً بعد ذاته ، حراً في أن يتزعزع نفسه باستمرار من المدة الزمنية) .

ينبغي أن تكون فانياً ، وألا تكف عن تنبيه . النظر على ما هو بعيد ، حيث يمكن للانهاكي أن يكتب «وجهاً» .

الجنون والطرقاوت وشراب المذنب تشبه متاهات لا يسهل الشكات فيها إلا أن يكون محدداً ومتوهماً . الأمر في هذا الحال يعني الدوران حول النفس إلى ما لا نهاية ، لا

لا يمكن ، إذن ، أن يحقق هذا البحث عن الذات ، الذي يتوسل بالنفي والشتات لو رفضنا الخارجانية . ينبغي أن يعيش المرء هذا الشتات في الجسد واللحن وبواسطتهما معاً ، لكن أيضاً بواسطة الثقيل في المكان والزمان . هكذا يتم التوفيق بين المكان الخارجي ودخلة الإنسان العميقة ، يعيش المرء هذا المكان وهذا الزمان ، ويتحرك داخلهما دون توقف ، يسبقهما حيناً أو على العكس يسمى إلى اللحاق بهما . هكذا تخضر دماء الحلاج لتجري في طلي الزمان - المكان وتحمل صور العالم وتتفدى من الحركة التي لا محس عنها ، والتي يحملها الكون في ذاته . وتقع هزة داخلية بسيطة للغاية تلد وجه الآخر ، الهوية التي لا تولد إلا على مدار الأزمان ، خلال الشتات . أيضاً يعطينا أدونيس درساً عظيماً عن النزعة الإنسانية ، إذ يفسرنا بهذه الواقعية المتصاعدة مع الجلم ، (حيث إن كليهما مرتبط بالآخر ولا سبيل للفصل بينهما) حيث لا وجود للخيلة إلا بالخارجانية ، إلا بالمفارقة التي تؤسس كلا منهما .

من هنا ، ينشأ أحياناً نوع من فقدان الشجاعة اللازمة للمشي في الله ، لضرب مؤقت خلال هذا البحث المثري أبداً إزاء «الحوى» للغاية ... مثل زفرة ، تهيدة ، نفث لاغناء عنه ليتواصل الله - هذا البحث المستبقي عن «وجه» داخلي ما .

أتكلم ؟ عن أي شيء ؟

وبأي اتجاه أسير ؟

سألك يا نورساً يتموج في ذبابة البحر... / كلا

من يقول : سألت ، ومن قال :

استشرف البحر ، أو أتحدث مع نورس ؟

لم أكن ،

لم أسر ،

لم أقل ...

سأناقض نفسي

سأضيف إلى معجمي :

لغتي ليست منها ، فهي

لم يكن مرة لى -

مع ما يتوق إليه الفيلسوف. لم تعد المادة صلباً يتطلب تشكيلاً أو محبة، بل صارت شبكة معقدة من الخيوط التي تتسج حولنا مثل تسج العنكبوت.

هكذا الأمر بالنسبة إلى المدن وضواحيها، وسديهما، لكنه سديم لا يخرج منه إلا سديم، متضاعف عدده، حيث لا يسع الظلمات أن تغطي من أنوار إلا أنوار نيون باهتة.

وهي أدونيس أننا جميعاً ربح ومكان و زمان. وأنتا لا نستطيع أن نخلص إلى الانصهار في اللاجودي التي تحملها المدن في كلامها الذي لا يتم أبداً بسبب تسمنه. وأنتا نحتاج الهواء، وأن النفس الذي فيها ينبغي عليه أن يتحد بنفس الريح وروح العناصر، وأن الموت، الموت الحق يهد الفضاضات المغلقة، التي تتجج الجرمية في سرية تامة. نحن من مكان و زمان، ونتاج إتحادهما الهش، القصيدة هي المكان الذي يختلط فيه أحياناً هذان النفسان. يبحث بلدان اللانهاية والمسيرة التي لا تنقطع التي تحملها اللانهاية في داخلها، من مكان إلى مكان، نبتى العالم، تمنحه حياة مستمرة ونطلق وجهاً، وجهنا!

نحن بحاجة إلى فضاء ما نحن نوجد، كي نواجه الأوجه التي قد تولد من حلمنا المتحد «بالواقع».

ديمومة سؤال لا يمكن أن يطرح إلا تخديداً في العالم الذي يشعر فيه الإنسان أنه قد بلغ أقصى حد من الثرى، ومن الهشاشة، حيث الرمال تغطي الحجر: السؤال الذي يجبر الإنسان على أن يولد، وأن يولد ثانية، إلى ما لانهاية، لا ينفك يقترب من «أقده». السؤال الذي يماثل جوهر الإنسان، «واقعه الحق». مثلما لدى «إ. بونفوا»، ها هو مرة أخرى درس عظيم في النزعة الإنسانية يعطيه أدونيس، الذي اختار درب الريح، راضياً أية بنية تهد صرامتها عن الحد، عارفاً من حق أن المنظر الذي يحيط بنا، الذي يحاصرنا، يكاد يكون امتداداً لنا، وأنتا نحمل في داخلنا هوية، هذا صحيح، لكن عارفاً أننا شديداً القرب من هذا الكون الذي شهد ميلادنا، شديداً القرب من النسء والحياة في آن، للدرجة أن ذلك التدمير الذي كثيراً ما يحمل الشاعر رائته، هو شوق ليلاد جديد، كلمة يمتحنها للراح، تراب يحمل بداخله الباردة،

الانطلاق. هذا شتات مزيف، غريب عن ذلك الذي يعلن أدونيس انتماءه إليه. الشتات دائماً في جوار المنفى، يقتات من المكان، من الهندسات، بل في وسعنا أن يديم وجود المكان والهندسات بالشوق الذي يحمله بين جنباه. الموضوع الذي نلتقيه يتجلى ويستديم، وفي نهاية الأمر يتسبب تسليط أقصى الأضواء عليه في فتح فضاء يساعدنا على أن «نكون»، على غرار ما يحدث في أعمال «ليف بونفوا».

في واقع الأمر، تعاود المفارقة بين المدة واللحظة الظهور، وقد أراها البحث الشعري؛ الفاني والممتد، الممتلئ والفارغ. لكن الممتلئ المعنى في علاقته بحياة المدينة يحكم على الفكر قسراً بأن يهيم على وجهه داخل ذاته، بأن يعجز عن تجاوز الأسوار التي تحسه، وتمنعه من أن يطرح نفسه في أفق الأشياء ومن أن يعطيها معنى ما، حتى وإن كان فانياً. على شاكلة تلك الثقوب السوداء الشهيرة التي ترشش الكون الذي نعيش فيه، المدينة وعاء مليء بما يغيب، يمتص الشوق ويحبسه، وبالتالي تدمر الحرية وتجمد الحركة، والأردواجية، وتوحد المتناقضات حتى تصل بها إلى الانصهار المشغوم – الموت.

نيويورك أينما المرأة الجالسة في قوس الريح

شكلاً أبعد من الذرة،

نقطة تهوول في فضاء الأرقام،

فخذاً في السماء وفخذاً في الماء،

قولى أين نهجمك؟ الممركة آتية بين العشب والادمغة الالكترونية. العمر كله معلق على جدار، وما هو الزيف.

[من «قبر من أجل نيويورك»].

المادة، التبع الرائد عن الحد بالمادة، يعرقل تعبير الإنسان عن نفسه بحرية، فالمادة تخلط الأمور بعضها ببعض، يبنى، عندئذ، أن يتحارب عليها المرء. كان برجسون يعتبرها عائقاً يمتد عند التفكير، عائقاً يبنى تخاضيه – يبنى «تجاوزة».

أية علاقة توجد بين المدن والمادة؟ أعتقد أن نفى الحرية يحدث تخديداً في قلب هذه المدن وأن ثمة تشابهاً هنا

نفسه؛ بأن يكون أكثر قرباً من «واقعه» الحق. المعنى إعلام، على نحو ما؛ أى فعل يدفعنا لأن نخلع أقمعتنا أمام أنفسنا ونتمنى إلى مجال قتال مستحيل...

يا ظلمة فى ألقى

يا قللى.

شد على تجددى ومزق

واعصف به وحرق

لعل فى زمانه

ابتكر الفجر النقى

[من «يا قللى» من ديوان (قصائد أولى)]

يا يد الموت أطيلي حبل دريبي

خطف للمجهول قلبى؛

يا يد الموت أطيلي

علنى اكشف كنه المستحيل

وأرى العالم قرىبي.

[من «أغنيتان للموت» من ديوان (قصائد أولى)]

أى الموت بوصفه مهرباً، بوصفه انتقاراً مطلقاً، بوصفه قريباً يجب سلوكه؛ لأن فقدان كل انتماء وهمى، كل مكان معين، كل تحديد، هو بالذات ما يؤهل المرء لأن «يولد من جديد». هناك الموت مرادف ليلاد جديد. على نحو جدلى، الموت: حياة. لذا، يحلرنا أدونيس منه، ويتوق إليه ويغوض صراعاً فى كل لحظة.

لكن أليكن ما هو أكثر من هذا الموت، ثمة المفارقة، وأدونيس يطرح علينا العديد من المفارقات الشعرية، من الحكم الشعرية:

- الريح هى اللغة الدارجة

فى الطبيعة.

والضوء هو اللغة الفصحى

وتغلى بالأفق، فى كل لحظة... وقض للمعش فى فضاء يتغلق على ذاته، سجن، فضاء يتجمد بفعل اللذة، ليكتسى بقسمات وردة رمال لم تعد الريح تلاعبها..

السؤال الذى تحمله روح الذهن يتبقى: أن يستلهم، تماماً مثل «الرغبة التى ما برحت رغبة» عند رينيه شار. لكن كى يتغلى ذلك، يجب أن يتغلى هذا السؤال بالقضاء والزمان، بالكلام الذى يلقه الشاعر فى وجه العالم ما هو إلا أبنية شقة تقاوم من يقتحمها وتمثل «روح» الكتابة. لقد استخدمت تمييز «الوحدة الميتوية» فى حديثي عن بوسكه، لأبرز أن الكلمات تشكل عالماً، هو لى متعلنا هذا قطر شمرى، حيث الذهن حر مطلق الحرية فى أن يتحول، دون أن يظهر أى حائط مرقلاً الرحلة.

أحمل هاوييتى وامشى. أطمس الدروب التى

تقتضى. أفتح الدروب الطويلة كالهواء،

والتراب، خائلاً من خطواتى أعداء لى، أعداء

فى مستنقاي. وسادتي الهاوية والخرائب

شقيعتى.

إننى الموت حقاً.

[من إل «مزمور» التالى على «ساحر الفهار» فى ديوان

(أغاني مهيار النمشقى)]

جا هو ذا الموت ثابتة، لكنه صوت مقله مثل الخواء؛ يتنهي ألا نستخف به. إنه الموت الذى نخشاه جميعاً، ومع ذلك نحمله بداخلنا، منذ الميلاد، ذلك الموت الذى يرضعنا على الامتلاء بالشمس، بالتور. أظن أن الموت الذى يتحدث عنه أدونيس، هو ذلك الشئ الغامض الذى لا يصعب بالأنفاس، ذلك الوجه الذى هو وجه الشاعر، والذي لا يستطيع اكتشافه إلا فى المتغى.

وجه ليس لأحد سواء - وجهه وحده إن النزعة الإنسانية لدى هذا الشاعر تكمن فى اعترافه بأننا جميعاً نملك وجهاً يظل مخفياً عن أنظار الآخرين حتى فى راحة النهار، فالتمتة حاضرة دائماً حضوراً بالقوة. وفى حال الموت، لا تصرى النفس، بل تظل سراً إلى ما لا نهاية. إن اختلاف الحياة والموت خليط يسمح للإنسان بأن يكشف



[مقتطفات من «احتفاء» بالريح والشجر» من ديوان  
(احتفاء بالاشياء الغامضة الواضحة)].

أدونيس، إذ يرفض كل واقع بالغ الجمود، محتوٍ و  
«هابس»، يظهر شهر طابع هذا الواقع الفاني، اللحظي.  
ليس الإنسان طارحاً للأسئلة فحسب، لكن الأسئلة التي  
يطرحها تدبّ فيها حيواتها الخاصة. الأسئلة تعبر الإنسان،  
تشكله، تدفعه إلى الأمام كلما حاول الموت أن يفلت الكتاب  
الذي يمسكه الإنسان بين يديه، ضمناً إياه إلى جسده، حاملاً  
إياه في نفسه...

#### الإنسان كتاب

تقرؤه الحياة دائماً

ويقرؤه الموت في لحظة واحدة

مرة واحدة

لَمَنْ «احتفاء» بلعب الحياة والموت» من ديوان (احتفاء  
بالاشياء الغامضة الواضحة)

شظايا [جذبات، هذا ما تبشّي أن تكونه هذه الحكم  
للشعبة بالشعر، العارفة كيف تبقى على النور بداخلها، مثل  
الشمس العارفة كيف تملأ العالم بنقاط متتالية من الضوء  
والظلمة، ليست الإجابة في الكتاب، في الريح، في الرمال،  
في الهوام - هنا وهناك لمة فتات، بعض ذرات تراب تحويها  
الريح وتلهو بها. الإنسان، المتواضع، الذي يعرف كيف يحب  
كشاهر، يجمع أجزاء الواقع، تلك التي سوف تشكل كياناً،  
هشاً، وجهها يمكن تقبيله، تجديداً. رحلة الشوق الشعرية  
تطلق من كل نظرة، من كل ضوء يلتصع مضطرباً.

- الضوء ثوب

يحدث أحياناً أن ينسجه الليل

- للفقس - ألومادة الوحيدة

التي يتماثل فوقها النهار والليل

- للغبار جسد

لا يرقص إلا مع الريح

\*

- ألس في الغبار أصابع الريح

أقرأ في الريح كتابة الغبار.

[مقتطفات متناثرة من قصيدة احتفاء بالريح  
والشجر» من ديوان (احتفاء بالاشياء  
الغامضة الواضحة)].

- لا يزال يتعلم كيف يرسم الفجر

سريراً يتمدد عليه

[من «احتفاء» به» من ديوان (احتفاء بالاشياء  
الغامضة الواضحة)].

لمة سؤال يداعب الخفاء مجدداً، المكان والفضاء  
والزمن يختلطون وتتمايزون في رقصة تؤديها الريح. أين  
الإنسان؟ ما واقع الحقيقي؟ الواقع؟

أدونيس يجيب ولا يجيب، يشير إلى الدرب، يرسم  
رموزاً هيرغليفية على رمال الشعر. الريح دليلنا الأوحّد وكل  
شكل يتركب ويتفكك بفضل سيمياء رقعة، سرية.

الإنسان في قلب لعبة لا نملك منها إلا بعض  
المفاتيح، وهو ذاته طارح أبدي للأسئلة عن هذه اللعبة،  
والسؤال لا يستدعي إلا السؤال، وسافر هكذا مثل الريح التي  
تجمل من العالم عالماً يفتح لإزاء كل تساؤل:

خطوات الريح أجرام

تُبقى الفضاء في يقظة دائماً

الريح زفير الفضاء

الريح وتر سابح في الفيض

وهي نفسها العازف والموسيقى.

## - أحلام الليل

خيوط ننسج بها ثياب النهار

[مقتطفات من «احتفاء بالليل والنهار» من ديوان  
(احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة)].

للأشياء ميلاد سحري عند أدونيس، تمتلك جانباً من  
صلب الواقع، تمتلك جانباً من اللغز. لم يمد الإنسان منبع  
الحقيقة ومالكها المطلق، لأنه جزء لا يتجزأ من مسرح هو  
ممثل فيه يقدر ما هو متفجع. بصفته إنساناً - شاعراً عليه أن  
يحوز «حذاء الريح» - ليستوعب ما يحتوي اللاوى من سحر،  
وطغولة، وجدة، وذلك البهاء الذي كثيراً ما يتخذ، لدى  
أدونيس، وجه امرأة:

أعرف - الغيب هذه الوردية

الغيب هذه المرأة

والوجه نفسه قفا السماء.

أعرف - شيمة شيمة

ستصعد سماواتي من جذات الأرض،

وأهلاً بالتاريخ وعيائه:

كيف يباس الزائل وطريقه الريح ؟

[من كتاب (شهوة تتقدم في خرائط المادة)]

إذا فلتت من برائن المفهوم المجرد، ينسف الشعر فكرة  
أن الإنسان هو مقياس كل شيء. يصير الإنسان ذلك «الأخر»  
الذي تحدث عنه آرثور رامبو. داخل في نفسه وخارجاً عنها،  
يتخذ دائماً مجاله عند الحدود بين الحلم والواقع، دائماً  
متنحياً جانباً إزاء ما يعتقد أنه الواقع. الشاعر كائن ...  
متناقض ... والمتناقض المفارق، الذي يمثل على نحو ما ولادة  
السؤال، يفضي في أغلب الأحيان إلى «الجنون» العاصف  
بالاتزان، الذي يغمرك في الغواء الهائل، حيث أدنى شهوة من  
الضوء تقبض عليها الأصابع تمثل بالقطر انتصاراً على  
الموت. نحن موجودون؛ لأننا نحاول إيجاد معنى لكل ما  
نعيشه. الموت هو أن نرفض اتخاذ موضع مغاير، هو رفض هذه

الحركة الجدلية، الذي يضعنا في حضور المفارقة، في حضور  
السؤال الذي يقدر لنا وجوداً «متأرجحاً».

\*

هل تنظر الأشياء إلينا؟ هل نمتلئ بهذه الوثبة الحبيبة  
المهبة إلى قلب الفيلسوف برجسون؟ أم هي عتلة بالخواء -  
بالريح؟ هل نحن حقاً هنا وفي مكان مغاير؟

هل نحمّلنا فقط هذه الحركة الداخلية؟ هذه الحركة  
التي نشعنا كلما حاولنا أن نتخذ موضعاً في مكان معين،  
يفترض أن يكون مكاناً للسلام، لكن أي سلام... أمن  
الجنون أن نرسي المفارقة كمحرك، كمبتدأ لكل حركة؟ أمن  
الجنون أن نرغب في ارتداء وجوه عديدة، أن نرى في الأشياء  
ما يشبه الظل، «أخبره يتبخر علينا أن نرفع عنه الحجاب  
دوماً؟

أعتقد أن هذه الإرادة، الرغبة في أن يكون المرء «آخر»،  
أن يتخذ موضعاً في «مكان مغاير» هي اتفاق محسوس بين  
الإنسان وما يخلقه عبر مفارقة: الحياة. حضور عالمين،  
مجردين تفصل بينهما هوة سحيقة، بحق، يقف فيها الشاعر،  
حدود ليست مجرد خط فاصل بل عالم قائم بذاته - سفح  
الإنسان الآخر.

أدونيس يتوجه إلينا هنا برسائل عدة، حاملاً شعراً مرهقاً  
حليفاً للريح. شعره شعر رجل مزود بوجوه عديدة، رجل ينشئ  
ذاته يوماً بعد يوم ولا يرى من سلام إلا انتهاك المكان الراهن  
- بميلاد جديد مترع بالنور والليل:

ستكونون فجراً

سيكون الزمان لأحلامنا شرفات ...

كل شيء جديد على الأرض، والأبجدية

لهب،

والجنون

سفر بيننا وبينتي /

أفق

يتجهى الحدود الخفية.

واسمنا واحد -

تأسست فى شجر لا يموت

ورأيت الخطى ورأيت البيوت

وهى تنهار/ هذا شرارى

والمسافات حُبلى

واسمنا واحد - ونحتاج : هذا مدانا

أن نرج للمدارات، أن لا نكون

غير هذا الجنون

الجنون.

الجنون.

[من قصيدة «أول الاجتياح» من ديوان (المطابقات والأوائل)].

عجاسة:

الشاعر لا يتخذ موقفه خارج العالم، فروجه الثاقبة للغاية تفرسه غرساً فى واقع يحطم تصوراته القديمة ويفتتها إلى غير رجعة.

كشفت لنا «تراكل» عالماً لامتداداً متعدداً إلى مالا نهاية ويدنو إيقاعه بطيئاً غاية فى البطء. ينبئ أن تؤخذ فى الاعتبار هذه الرؤية للعالم، كى يكون للإنسان رؤية أكثر شمولية للأشياء، كى تكون أكثر قرباً من الأشياء. إن شعر رينيه شار بتصميمه على نفي انصهار الأضداد الظاهرى، وعلى اعتبار البرق مجرد وسيلة للنفاذ إلى طبقات أكثر عمقاً داخل «الواقع»، قادر على إكمال ما ينفسه فينا «تراكل» من أبنية. لذلك، فكل رؤية شعرية، كل «رواية» تقتضى التصميم على تجاوز الرؤية الأولى، دون خرقها تمام الخرق. اللحظة لم تعد لحظة الناس أجمعين، فاللذة الزمنية حية وتستدعى

اللحظة وتمتعها، وفى الوقت نفسه، تجد اللحظة نفسها وقد استأثرت بمدة زمنية تقلصت إلى ما لا نهاية... أية مفارقة أكبر من هذه على الشعر ذاته بمعد المكان إلى ما لا نهاية وتقلص، مع ذلك، فى ذلك المكان الداخلى، مكان المكان، ومركزه الوعى. البحث عن مكان حق، ورحيل الذات بذاتها إلى المنفى، ورفض الثابت، كل هذا يرينا إلى أى حد نوجد بعيداً عن وجودنا، إلى أى حد تتعمق رؤيتنا للعالم مع الرؤية التى نخزنها فى الذاكرة كل لحظة. الداخلى والخارج لا يقصى أحدهما الآخر، بل يكملان بعضهما بعضاً، دون أن يتلعجا، بحيث إننا نوجد دائماً فى وضع غير مستقر، باحثين عن «القاعدة والقيمة» (نصوغ بمبارتنا كلمات رينيه شار). تتقدم متحمسين طريقنا، مستكشفين أبعاد زمن الفضاء، ملقنين نظرة جديدة، فى كل لحظة من لحظات رحلة بحثنا اللانهائية، نظرة متحررة تحرراً حاسماً من المفاهيم الجامدة، المشتركة، حرصاً على أن تعيش العالم بهدف أن تكون فى هذا العالم تواصلاً مع الكل، علاقة مرهفة، جزئياً يشارك مشاركة كلية؛ وإذا تزوج يقين ما تحمده مع السؤال الذى تحمله فى ذاتها، دائماً ما تتخذ موقفاً عند حدود ذاتها نفسها. لهذا السبب، لم نعد نستطيع الاستغناء عن هذه الدنامية الداخلية، عن هذا التصميم على أن نسقط أنفسنا خارج ذواتنا فى الوقت عينه الذى ما نبرح نسبر فيه أغوارنا أعمق فأعمق.

أياً من كان إذن: «ليف بونشوا»، «تراكل»، «راسبوس»، «أدونيس»، أو «بوسكيه»، فالشعر الذى يقدمونه لنا يشير إلى أى مدى أن الشعر خيرة حياة، خيرة معيشة - من الداخلى - وروية فى عيش امتلاء الأشياء، عيش مفارقاتها، فى أن يكون للمرء مدفوعاً بالحياة، لكن مع ذلك محتفظاً بنظرة ثاقبة، متخذاً موقفه على نحو ما عند أفق الأشياء، نظرة مهاجرة إلى الحدود بين عالم الأشياء والوعى الذى يحفرها فى تلك الحدود.

أمل أن أكون قد جمعت فى نقل الإحساس بأن الشعراء، رغم اختلافاتهم، يلتقون عند نقطة مشتركة، الرؤية القصوى. يبدو «تراكل» وقد اتخذ موقفه عند نقطة شديدة البعد عما يلاحظ؛ ولهذا السبب تكتسب نظره قدرأ

رؤياه . خيرة الرؤية هي خيرة الحياة وفعل شعري . في اللحظة ،  
تفتح المدة الزمنية ويفضلها يجعل الوجود من نفسه حضوراً .  
لدى بوسكيه ، يبدو أن جسد العالم يزدوج ، عالم يولد من  
جديد مع الكلمة الشعرية . وعبر هذا الإبداع الملتزم يمكن  
الشاعر من خلق جسد (جسد للكلمات) زمان - مكان ،  
عالم من الأنوار والظلمات ، عالم يقول الشاعر أدونيس عنه إنه  
يتخذ موقفه دائماً بجواره - هاية تقتضي استكشافاً متواصلاً .

أكبر من الموضوعية . إنه يرى الأشياء كما تتألف ، في المدة  
الزمنية ، مع ذلك فهو يرسم لنا لوحات داخل اللحظة وإن بنا  
الزمن فيها وقد توقف .

بينما عند إلف بونفوا ، الزمن زمن المعيش ، زمن المدة ،  
لكن فضاء الأشياء يمتد عتقاً فينا . ويمتدنا مناظر لا حدود  
لها ، ويضمن نور بالغ الحقيقية كل ما لم تكن عيوننا تمسك



## وضعية أدونيس

### صلاح ستيتيه\*

التقاء هذه الإشارات والأحلام يؤلف جزءاً أساسياً من وفتح أدونيس الذي أصبح، في مطارح الشعر، كاتباً لشعر قد يكون أكثر من جلد داخل اللغة العربية اليوم. لكن هنا، في بلاد الأنبياء، لا أحد يعرف تماماً أين تكمن الحدود بين لغة الابتكار ولغة الثورة، لغة التجديد ولغة التقليد والموروث، لغة الانحلال ولغة القيامة. بحر من اللغات يزاوج بين اللاقول والقول، بين فعل الفعل وفعل العالم، بين التجسيد والتفكيك، بين سلطة الكلمة وجرح الاسم، بين الخيالة المحسنة والمادة للتهمة بالمتخيل، اللاكائن المطعم بالكائن. لغة عكسها مرآة، مرآة عكسها لغة، تستجلي، تقول الموت والحياة، للموت في الحياة، الموت من خلال الحياة والعكس. في البدء كانت الكلمة، وفي النهاية القيامة. كل قيامة تكون بمثابة مصور أثناء سلام، التاريخ والبشر الذين لم ندرك بعد، حتى الآن، من أي مجال أسطوري جاوزوا ونحو أي أسطورة يتمضون باستمرار.

ظل اسم أدونيس، لأمد طويل، اسم إله. وهو اليوم الاسم المستعار لشاعر سيد في اللغة العربية، وفي ذلك الروحية نادرة. أعود إلى اختيار هذا الاسم للمستعار الذي يحيط صاحبه بتوهج طقس. وأقول إنه جوهرى وإشارة إلى اتجاه، بعيداً عن أن يكون انعكاساً لتكبر ساذج. فالشاعر ليس لاعباً. إنه بالضرورة ابن للذاكرة حرقه، وهو ابن طبيعي وثقا وراء الطبيعة في آن.

يأتى أدونيس، بحكم مصادفات سيرته، من سوريا وليتلأى أى من أرض سام. هنا، ينشد الشهيد، وكان هنا أبرز الخطية. هنا، بعد الموت الفاجع للألهة، وجد بولس طريقه قرب دمشق. هنا، بالملات، مضى المسيح الذي كان إنساناً أيضاً. وهنا جاء، في وقت لاحق، قائد قافلة أنى، وكان خبيثاً لله، فجعل الهمزة الإلهية الأخيرة من كتاب إبراهيم تتألق. إن

\* شاعر، وباحث لبناني.

أدونيس هو، إذن، أحد الذين يشهدون. يخلخل ويستبصر، ينظر إلى البعيد وراء من بعيد، وهذا ما لا تتحمّله الأنظمة التي لا تتلاءم مع الشفافية والصفاء. ولا أقصد هنا طرح المسألة السياسية فحسب (فالأمثال السياسية، بالنسبة إلى الشاعر، تتماثل وتتساوى، في نهاية المطاف).

إني أقصد ما هو أبعد من السياسة. أخصي إعادة نظر جذرية في البنى الأخلاقية والثقافية والروحية، وفي الموروث بشكل عام. وهنا، يكمن الجانب الآخر من المشروع القائم على التضحية.

ولقد سبق لي أن وصفت في أكثر من كتاب، وبالأخص في كتابي «حلمة النار» و«الليلة الأولى بعد الألف»، حالة الشبث التي سمّيت الشعر العربي التقليدي المتمثّل في القصيدة طول قرون. وتخضع القصيدة في تنوّع بحورها وأوزانها إلى قوانين صارمة بما يستوجب معرفة عميقة باللغة ولقائها للتوصل، داخل البنية الشكلية نفسها، إلى الحفاظ على غنى الوحي وحرية المعنى. ولما منظر عرب، فالهرون قبل الشاعر فالهري (Valéry)، صكّوا وسجّوا، منذ زمن بعيد، القوانين والعوائق التي اضطرّ الشعراء الكبار إلى التعبير من خلالها، وهم لم يعمروا ضدّ هذا التسيج الضيق الذي وجدت لغتهم نفسها فيه، والذي فجّروا في داخله إمكاناتهم الإبداعية، وإنما جاء تعبيرهم، بجزء منه، كردّ فعل على هذه العوائق نفسها. أضف إلى ذلك محدودية الموضوعات التي كان يطرّق إليها الشاعر العربي القديم، وهذا ما كان يدفعه إلى التعمّض عن ذلك من خلال بحوث تخيلية كبيرة. وهكذا، يضاف إلى العتروّات الشكلية مسافة معقّلة بالموضوع، وهذه المسافة كانت ضرورية بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي. وما يقدّمه الشاعر لهذه الموضوعية لا يمكن أن يكون إلا مفاجأة، فهو يتصدى لهذه الكلمة النادرة ولهذا البحر غير المرتقب، بلون المشهد اللّغني الذي تنطلق منه القصيدة. الشعر العربي القديم هو فني ذعني، مثلما الفنّ بالنسبة إلى ليوناردو. وكما أصبحت عليه الكونشرتو في الموسيقى الغربية، تحوّل الشعر العربي القديم إلى مشط مساوٍ يمسح دائماً على التناقض واللاتناسق. هكذا أحدثت هذه القصيدة بوصفها محاولة للاكتشاف والإفادة من إمكانات اللغة، ضمن إطار محدّد سلفاً.

يقول شعر أدونيس بمرته الخاصة، ذلك كله. وتتجبن بسرعة أن ما يقوله شعر أدونيس إنما تعرفه معرفة غامضة. نحمله فينا داخل ما هو غير مبرّر عنه، وما نحصل منه على تنفّ، ونقرأ من خلال النور النقش المبهم. هل يسبق الشعر الشاعر كما يسبق الكون استعمالنا المؤكّد له، لا أستبعد ذلك، وأظنّ أن لغة الشعر الكبرى، اللغة الوحيدة التي تقنعني، هي لغة إلهاء ليس من قبل الآلهة، وإنما من قبل الكائن بوصفه كائنة يحسّ بها ويفكر فيها. وإذا ما سألنا عمّا تمنى للكائنة، فأقول إنني لا أعرف تماماً. وما أعرفه هو أن الشعر يمكن أن يسوّغ نفسه، ويقول من يكون مرة واحدة وأخيرة، وذلك من خلال حسيّ الكون وتجربته. وإذا لم تسفر النتيجة عن شيء، فيبدو واضحاً أن الشعر هو أحد وظائف الفراغ، ومن خلاله يتفجّر الفراغ فيسود الصمت، حيث تسود للفوضى التي تعبّر عن التعمّد. الشاعر وحيد، والنبيّ وحيد، لأن الاثنين يصنمان فراغاً حولهما، وهذا الفراغ هو أحد أسماء الوحدة، خاصة إذا ما توصلت الوحدة إلى ابتكار روعي، فتصوّر الإنسان في لحظة العممية أو تعكس صورة هذه اللحظة ضمن رؤية تعبيرية، يقول يوانجا باراميتا سوترا بليجاز، وعلى نحو رائع:

### الفراغ هو الشكل والشكل هو الفراغ.

قلت إن اسم أدونيس هو اسم طقسي (للتضحية)، ويستطيع أن يشهد على حالة شعرية يصعب تحمّلها وعيشها. وأمام تفكّك اليقين الذي يشهده الشرق الأوسط العربي منذ عقود عدّة، فإن الشاعر الذي تحرّكه الحقيقة - مثلما يحرك الخطأ أشخاصاً آخرين - هو الذي مرّ به، منذ الاهتزازات الأولى، الحداث والتكهن. وما هو، انطلاقاً من ذلك، مسمّرض للمجازفات والخطرات، يحمل شهادة تهديد: إنه ضدّ النظام السائد اليوم، كما كان ضدّ النظام السائد بالأمس - نظام المستعمر والمسيطر - إنه الإنسان الذي لا يرد ولا يستطيع أن يتخلّى عن هواء الحرية الحيّ، عن الأوكسيجين موسّع الرئات والعضائر. لكنّه يدفع ثمن هذا الأوكسيجين غالياً، وغالياً جداً، من خلال اللقي الذي يفرض قرصاً أو يحرض عليه، أو من خلال فقدان هذه الحرية المطالب بها دائماً.

وهكذا وجد الشعر العربي المعاصر طريقه بعدما ربح معركة الحياة وواجه العوائق المختلفة التي لايزال بعضها قائماً. وهكذا تحول هذا الشعر، بعد هدوء العاصفة، إلى نهر.



إنَّه النهر الذي يجتازه مباحةً، هرباً من القفلة، بطل قصيدة من أهم قصائد أدونيس: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) - وهذا هو عنوان مجموعته الشعرية التي تكشف، من خلال الانتقال بين ضفة وأخرى، عن انقطاع لا يترك مجالاً لغموض سهل بين الأمس واليوم، بين المقبل والمأبد، بين هنا وهناك.

إذا كان لابد من هذا الغموض، من الآن فصاعداً، فإنما سيكون على مستوى آخر، على مستوى الواقع الذي يتخلص من واقعيته، أو يصبح فوق الواقع من خلال لعبة التحول الخيميائية، وهي لعبة جوهرية. لكن لماذا يجب أن تكون هذه اللعبة خيميائية طالما أن حلم البقطة يكفي، وهو جوهر بذاته، وطالما أن الهجرة في التاريخ، أو في موضع دائري آخر من التاريخ، قادرة على التعبير عن أعمق ما في الأشياء والأحداث والكتابات؟ هناك اليوم مقاربة للنص الشعري تريد إزالة الأرواح عنه حتى لا يبقى منه إلا تنظيم الأصوات والرموز والإيقاع والمعنى، وهي مقاربة ضيقة؛ لأنها تدعي أنها كاملة. ومع ذلك، تبقى هذه المقاربة هي الأكثر وضوحاً، وذلك لأنها تحصر دراستها في البنية الأساسية التي تقوم عليها أسطورة القصيدة ومن المعروف أن لكل قصيدة، على نحو ما، أسطورة الخاصة عبر هذا الإشعاع القوي الذي تمكسه. والآراء التي تقدم لتفسير هذا الإشعاع، ومنها كانت حكيمة، تظل غير قادرة على استيعابه استيعاباً كاملاً.

عذبتك عن الانقطاع لأشهر إلى عبور النهر من قبل عبد الرحمن الداخل الذي يطلق منه النص الأدونيسي: «الصقور». وهكذا، فإن الموت، والقيامة (قعر الآلة في الماضي البعيد)، يتدرجان في وقائع التاريخ الإسلامي. وهنا، يكمن الأساس والحرك للتحريك. ومن الجهة الأخرى للنهر، من الضفة الأخرى، يقف عبد الرحمن الداخل ويتكلم بعدما كادت السهام تصيبه، وعنف التيار يجتاحه. إنه المهاجر، أي الذي بحث حياة الخارج من اختبار الماء مردداً الضوء، خاصة أن

اللغة العربية لغة مقننة، وهي لغة الوحي والقرآن العربي، الكتاب غير المخلوق. إن التصدي لبني هذه اللغة ولكل ما وضعته فيها عصور الإسلام، لا يعني محاربة الصور - والإسلام لا يولي أهمية لوسائط الصور - وإنما العمل على خلخلة الانسجام والتناغم، وتدمير الصورة التي بلا صورة من خلال كسر الأسس الراسخة التي تؤلف قواعد حضارة قائمة على النجومية، ومتمركزة حول المطلق. ومن هنا، يبدو اسم أدونيس، الاسم المستعار، في قمة المؤكد وفي ركة مقاطعه اللفظية بوقتها الحري، يبدو مطلباً يذهب أبعد مما هو سلفي، نحو سلفية أكثر شاعراً. وما هو عالم سام السابق لإبراهيم، أي السابق للقصم، ما هو أدونيس، في الخمسينيات، محاطاً بشعراء هذا الغموض البدائي - من العراق إلى سوريا، ومن مصر إلى لبنان - الذين يطالبون الأساطير للشرق، والمتعة في آن (من جلسامش إلى أدونيس، ومن تموز إلى أدونيس الفينيقي) بترجمة لرادتهم في الانزاس داخل الأصول الأصلية ذاتها. وهم بذلك، يشبهون حبة الحنطة التي لا تموت إلا لتبعث حياة على طريقة الآلهة التي سميتها، الآلهة الخالقة والحاضنة للعرق في القدم، أي لهداه «الأرسل» التي يمتد موطنها من الإسكندرية إلى إيلوزيس (Eileusis)، والتي حكمت وانتشرت، طوال قرون، في المدى المتخيل لشرق المتوسط. في نهاية الخمسينيات، عمل هؤلاء الشعراء، ومن بينهم أدونيس، على إعادة نظر جلدية في الشعر العربي، شكلاً ومضموناً، أي في كل ما كان بأسر هذا الشعر حتى وصولهم، وفي كل ما كان يعمده عن الحرية، على الرغم من كل محاولات تخريبه. لقد أراد أدونيس ورفاق دربه أن يواصلوا مع النزعة الأصلية، ويكسروا القفوس، ويجندوا وراء أبنى المفروضة، وجه الحياة الذي يحمل اسماً ثانياً هو الحرية. وجه الحياة الغائي والمتحرك، القابل للفناء والموجع، المكشوف والخطير. وهذه الحرية المطلوبة، التي تدعسها الاختيارات والتناجيات الجادة، لاقت الكثير من المعارضة، إلا أن زمن الحرية - وهذا ما تشهد عليه أحداث التاريخ والتحولات التي تحدث على مستوى كوننا ككل - لا يمكن قمعها بعد تولده. وكان يمكن للشعر الأكاديمي أن يتابع مسيره في العالم العربي لولا أن أبقى ماء الكلمة وكان غاراً وضائماً.

وهي توجّه، من الآن فصاعداً، تهديداً أعمى، باطنياً وظاهرياً على السواء؟

هل هو خلاصة مخيلة تلعب مع نفسها لعبة أن تكون ولا تكون؟ أم هو تنهجة حركات فكرية ونزوات حساسية متداخلة كما عند كل النبايين الفعليين؟

نعم، يتألف كتاب أدونيس من مجموع هذه التساؤلات والاعتبارات، وهذا ما يجعله واجباً من أبرز نتاجاته؛ إذ يجمع طرائق التعبير المختلفة، وانعكاساتها المتشعبة في بوتقة واحدة. وهذا ما يجعل منه أيضاً أحد المفاتيح الأساسية في الشعر العربي المعاصر. إن تاريخ الشاعر والشعر، التاريخ بإشاراته الأساسية الماخفة، أنطولوجيا الأهم واللبالي، فتنة الجسد والروح في نشوة النفس وهذيانها... إن هذه الموضوعات المتداخلة كلها تجعل من (الكتاب) هذه السجادة الباذخة، المليحة بالرسم، التي يعتبر تلخيصها بحثاً ذاته إحدى خصوصياتها الأهم. هنا يتأخى الشعر والحكمة في سبيل غاية بدئية ناعمة؛ كلمة تقال للنفس وللقلب كما لو أنها تريد أن تتعبر فيهما بالطريقة التي تتحدث عنها كل الكتب المقدسة في الشرق الأوسط، بطريقة (النبي) لجبران خليل جبران، هذا الكتاب الذي قرأه يوماً وأعاد قراءته جميع الشعراء المحدثين في العالم العربي.

أما عن الصلة الأكيدة بين أدونيس وجبران، فيمكن القول إن مسيرة الأول، بعدما افترق عن جبران أكملت عبر طرق أخرى عديدة ومتشعبة.

التعقّد يواكب شفافية نسبة للموضوعات المطروحة. التعقّد بوصفه موسيقى موضوعات (الكتاب) وتأصلها في مستويات مختلفة للوعي الشخصي والاجتماعي بوعي طبقات متنوعة للغة التي تزوج بين البساطة الكاملة والإفراط في التضميق من أجل دفع فعل القول إلى أقصى ما يمكن. والرغبة، والحب بالأخص، يجدان هنا شكلاً من أجمل أشكال التعبير. ولذلك، سيظل عشاق الشعر يردّدون ويتناقلون، لوقت طويل، والفتن العربية والفرنسية، الأبيات الفاتنة لأدونيس. بموازاة هذا الكتاب الجميل، يمكن أن أذكر، بالإضافة إلى كتاب (النبي)، كتباً دنيوية أخرى لبلايك (Blake) أو نيتشه (Nietzsche).

الماء حِمْلٌ ومركب الموتى، لكنه أيضاً المطهر، ففيه يتم العمداء والرموز. الضفّة الأخرى هي الشاطئ الجديد والمصفحة الجديدة، وهي بداية (الكتاب). هنا، وبعد اجتياز حدود محدّدة، يمكن أن يبدأ أخيراً «ألمب الكبير»، وهو ليس لمياً بل نقشاً لذلك كله، ولكل التجربة للعيشة بصمومة وبمزمور، في زمان وسكان لا يخضعان للإمبريالية الذرية<sup>(\*)</sup> ولا بالزمن الدائري أو بالمكان الذي استعاد نقاوته، حيث كل شيء هو الجوهر الماكس لنفسه، وكل كائن هو أسطورة نفسه، وكلّ حدث حكاية نفسه، وكلّ ليل نهار الليل، وكلّ نهار ليل النهار، تبعاً لما يقال في ملكة الكلمة. وسلطة الكلمة هي في قدرتها على التحول، والتغير القابل للتبدّل، بصورة لامتناهية، من الكثير إلى القليل ومن القليل إلى الكثير؛ فيما وراء الجوهر، فيما وراء التحول.

والشعراء، مهما كانوا جوهريين، هم اسمانيون<sup>(\*\*)</sup>. وهم يؤمنون بالمساواة بين الإشارة والمطلوب، بين الكلمة التي تعني والشيء المعنى. هكذا كان يمتحن مالارميه (Mallarmé) أن تكون غاية العالم كتاباً. وقد يكون هذا هو الكتاب الذي يحلم فيه أدونيس. قد يكون هو الفكر العربي الذي يجد نفسه، أحياناً، اسمانياً، وهو من بني سام. وهكذا نجد أنّ أدونيس يتساؤل بقلق، في أحد مقاطع قصيدته، حول عجزه عن الإقامة في اسمه. لكن أيّ شاعر يستطيع أن يسكن اسمه؟

(ألف ليلة وليلة) كتاب تتداخل فيه الحكايات والشعور، وهو ينطوي على مستوى متخيّل يقظ ومدعش دائماً على رغباتنا وتدمننا وحسنا الإنساني واليوبي، وخوفنا وطريقتنا في طرد هذا الخوف. هذا الكتاب هو حاصل وعلاصة. كذلك الأمر بالنسبة إلى (كتاب التحولات والهجور) لأدونيس... لكنه خلاصة ماذا؟ هل هو خلاصة حياة يظرفها النقوشة؟ أم هو خلاصة تاريخ يحمل، بالإضافة إلى البعد الشخصي، بقايا حضارة كاملة وثقافة كانت رفيعة،

\* متعلق بملحد الفار.

\*\* متعلق بملحد الأساطير.



الإشكالات والموضوعات اللاحقة التي عرف الشاعر كيف يسطرها وبأية أبهة.

كتاب نبوي. كتاب - سجادة. كتاب مقطوعة وصفيّة. لكن أين هي، إذن، العودة إلى أشياء الحياة، وقد أكلت أنها إحدى خصائص الشعر العربي الجديد؟ إنها هنا، وراء الإشارات والأشكال، تتلبّز انطلاقاً من كلّ ما هو دم وخفقان قلب. هكذا هم السامعون. لا يحدث لهم شيء مما يمكنهم من جهة لفترة طويلة إلا ويردونه، رمزياً، إلى نجم نهاري أو ليلي - «في أقاليم النهار والليل».

«هكذا تكلم زرادشت» هو أيضاً كتاب جمّع وعلاصة. كتاب أخلاق وشعر، إبداع وتخلي عن الإبداع. (واقصد بذلك هذا النوع من الإبداع الذي يضيء نفسه وي طرح السؤال حول نفسه. قصيدة داخل القصيدة. مسرح داخل المسرح جماليّة داخل الأدب، والعكس صحيح).

إنه استعارة موصولة بالتجربة. وقد يكون أكثر الكتب قرناً من (كتاب التحولات والهجرة) كتاب آخر لأدونيس نفسه، هو (أغاني مهيار النمشقي) الذي يسم بنفسه غريبة بدايات الشاعر، من خلال قصائد مكثفة وقصيرة تختوي على كلّ



## أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه

### عبد الحميد جيدة\*

ويخرج أدونيس دائماً على منطق الجمود الثقافي والسياسي والاجتماعي وما يصدر عنه من تيارات ملعبة، وطفوية، وثقافية، وعادات وتقاليد بالية؛ لأنه دائماً، يمشي هاجس الإبداع، ولذا يتعرض باستمرار للنقد والتجريح، والسب والشتائم.

إن مؤسسة أدونيس الثقافية تقوم على حركة إنسانية متطورة متجهة نحو المستقبل النافع. تأخذ من الماضي ما هو حي وتسقط كل ميت فيه. فمنهج أدونيس العام يربط الحي في التراث بالمستقبل من خلال حركة الانبثاق والارتداد في لحظة شعورية واحدة. وهذا ما يجعله يتخطى عن شيء رديء ويتبنى شيئاً نافعاً جديداً آخر أكثر نفعاً.

فموضوعات الحياة عند أدونيس تخضع للاهتمامات الجمالية والنفعية التي تحدد معنى القيمة الثقافية الإنسانية. فقيمة الثقافة، بوجه عام، تراثية كانت أو معاصرة، كامنة في حاجة المجتمع لها.

دفعت المعركة حول التطبيع الثقافي مع إسرائيل فريقاً من المثقفين العرب إلى معاداة أدونيس واتهامه بالخيانة لصالح اليهود لمجرد إلقاء كلمة قصيرة في مؤتمر غرناطة الذي أصبح يتردد على كل لسان عربي يقرأ صحيفة.

أحلت كلمة أدونيس في مؤتمر غرناطة لبساً في أذهان المثقفين العرب؛ لأنها لم تعتمد على قطعية الدلالة الموروثة. وحقيقة الأمر، أن كلمة أدونيس لا تفهم، ولا تفسر إلا من خلال فكره وأسلوبه ومنهجه.

فأدونيس، في جميع مراحلها الفكرية والفنية، يرفض كل أشكال اليهودية، ويدعو إلى الحرية والتحرر في جميع نواحي الحياة الإنسانية. وفي ضوء هذا يقرأ أدونيس، ويفسر كل ما هو غامض وخفي في كلامه؛ لأن لكل مبدع أسلوباً خاصاً نعرفه به.

\* أستاذ النقد الأدبي، كلية الآداب، الجامعة اللبنانية، طرابلس.

كيف ظهر الأستاذ على أمين فجأة في بيروت، خاصة عند صديقه سعيد فرحة.

وبعنوان «فكرة» هذه بصحيفة «الأور» شن الأستاذ على أمين هجوماً على أدونيس، واتهمه بالتخريب والانتهازة وبالتقلب من طائفة إلى طائفة ومن حزب إلى حزب، وأن شهادته للدكتوراه التي أحلت ضجة بعنوان «الشاب والمتحول» هزلة لا نفع منها.

فدغمتي هذه الكتابة عن أدونيس على متابعة أخباره وقراءة نتاجه.

وبعد فترة قصيرة جداً دعا «النادي العربي» بطرابلس أدونيس إلى أمسية شعرية، فكتبت أول الحاضرين. وكان ما كثر من مناقشات حادة أحياناً، وهادئة أحياناً أخرى، بين مؤيدين ومعارضين له. حتى جاء دوري فقررت له بصوت عال وعلى سمع من جميع الحاضرين ما كتبه الأستاذ على أمين في جريدة «الأور». وقلت له: ما رأيك بهذا الكلام؟ فرد على بهلوه وتهليل عال: ما رأيك أنت كمثقف عربي في أسلوب الأستاذ على أمين هذا؟

فسكت وصرفت النظر عن معرفة الجواب أمام الحاضرين. وفي اليوم التالي زرت في بيته للمرة الأولى. وقال لي إنه لا يعرف الأستاذ على أمين شخصياً؛ ولكن الموضوع متعلق بزميله الدكتور نور سلمان الأستاذ بكلية التربية، التي حرضت عليه، فاستغربت الأمر وقلت في نفسي ما علاقة الدكتور نور سلمان بعلي أمين. وبعد مدة قصيرة انتزع الأمر، وإذا بعلي أمين تزوج الدكتور نور سلمان وسافرت معه إلى القاهرة.

ونستج ما تقدم أن أدونيس قد تعرض لخصومة شعرية نموذجها الشاعر المصري «صالح جودت» وخصومة أكاديمية رمزها الدكتور نور سلمان. فخصوم أدونيس يتراوحون على الصمد بين فئة الشعراء والأدباء وفئة الباحثين الأكاديميين. فللشهرة عداوة مستقلة مجبولة عليها طبائع البشر.

ولم تقصر العداوة لأدونيس على الشعراء والأدباء وأساقفة الجامعة بل تعدت إلى رجال الدين والسياسة. وظهرت هذه العداوة في كتب ومجلات وصحف.

فالخصومة حول أدونيس قديمة قدم دعوه إلى التجديد والتجديد والإبداع، ضمن مفهوم الحداثة في جميع نواحي الحياة العقلية والأدبية والعلمية.

وأذكر، بسرعة، نماذج من خصوم أدونيس مازالت عالقة بذاكرتي، تساعد القارئ على إدراك وتحليل مدى الصراع بين القديم والجديد، أو بين التخلف والتقدم، كما تكشف له أيضاً عن بعض الطبايع المريبة بدءاً بالحدس والغيرة والعقد والبغض والكراهية.

في سنة ١٩٧٣ حضرت أمسية شعرية في قصر الثقافة بالإسكندرية لشعراء الشباب. فدهشت لقسوة النقد السليبي الذي وجه إليهم من التقليديين؛ شعراء وأدباء. والتهمة الأولى التي رموا بها أنهم من مدرسة أدونيس التي تعرب العقول وتهدم التراث، يومها ما كنت أعرف أدونيس.

وفي اليوم التالي اتصل بي صديقي الشاعر عبد النعم الأنصاري - رحمه الله - وهو من شعراء الإسكندرية الكبار. ودعاني إلى تناول الغداء مع صديق له لا أعرفه، وكان اللقاء في أحد الفنادق «بالمترزة» وكانت المفاجأة عندي كبيرة عندما عرفني به: إنه الشاعر صالح جودت رئيس مجلة «الهلال». وفار حديث صالح جودت طوال الوقت، معي، عن دور أدونيس الهدام للقيم الثقافية العربية والإسلامية، وأنه مغرب للشعر العربي ولغة الدين.

وفي خلاصة كلامه عن أدونيس قال لي: ما رأيك؟ قلت له: لا أعرف شيئاً عن أدونيس.

قال لي: بصفتك لبنانياً ذهب إلى بيروت وكن مجلة الهلال مراسلاً لقائياً ركز على دور أدونيس الذي يبتته لك. وذلك مقابل مكافأة مالية عن كل تقرير نقائي ترسله. فاستهوتني شهوة الكتابة في مجلة «الهلال» بمبدأ عن المكافأة المالية التي لا قيمة لها عندي....

عدت فورا إلى لبنان وذهبت تورا إلى صديقة طرابلس، وفي اليوم التالي قرأت في الصفحة الأخيرة بصحيفة «الأور» عموداً بعنوان «فكرة» التي كان يكتبها الصحافي المصري الكبير على أمين في صحيفة «أخبار اليوم»، فدهشت للأمر

تعى حركة التقدم والتطور؛ لأن موضوعها متعلق بالإسلام الذى فجر الحضارة العربية الأولى.

وفهم فى كلام فضيلة الشيخ القرنى أن لأدونيس فى السعودية تياراً يتجلى فى جيل الشباب الذين يهيمنون على الصحافة والمستندات الفكرية والأدبية. (ص ٩٨ وبعدها). فالخصومة للذهبية تقم الإنسان من خلال انتمائه المذهبي وليس من خلال أخلاقه وأدبه وعلمه. إنها أشنع الخصومات سلبية لأنها تفضل الغالب على الحاضر والماضى على المستقبل.

فخرج أدونيس على هذه المقاييس السلبية السائدة فى المجتمع العربى أحدثت خللاً فى البنية الذهنية العربية المعاصرة، وتغييراً فى طرق التفكير والكتابة.

فى مؤتمر روما للأدب العربى المعاصر سنة ١٩٦١ أحدث أدونيس ضجة كبرى من خلال تقريره الذى ألقاه حول «الشعر العربى ومشكلة التجديد»، وكان فى ذلك الوقت أحد أعضاء أسرة مجلة «شعر».

وشعر أدونيس فى أول تقريره إلى مشكلة التجديد على أنها مشكلة عربية قديمة واستمرار لمشكلة التجديد فى أوائل العصر العباسى. ويرى أدونيس أن الشعر المحدث الذى اعتبره النقاد العرب فاسداً هو الذى صح فى سياق الإبداع، والشعراء يتناولونه الآن أكثر مما يتناولون الشعر القديم الذى اعتبره النقاد النموذج الكامل للشعر العربى (أعمال مؤتمر روما ص ١٧١ وما بعدها).

ويعتبر أدونيس الشعر الذى خرج على عمود الشعر العربى القديم هو الشعر الباقى ضمن حركة التجديد التاريخية التى لا تتوقف، ويخطئ أدونيس المفهوم العربى الذى يعتبر الشعر العربى القديم وثيقة جمالية وأنموذجاً لكل شعر باقى بعده.

فأدونيس، فى هذا المؤتمر، يعلن الثورة على المفاهيم والأساليب الشعرية التقليدية فى الوقت الذى لا يعلن الانقطاع التام عن التراث، إيماناً منه بأن الشعر العربى المعاصر لا يكتب فى فراغ، بل يكتب ووراء الماضى وأمامه المستقبل. إن أدونيس يدعو إلى ارتباط نوعى بالتراث. هذا

وأهم هذه الكتب (الحداثة فى ميزان الإسلام) لفضيلة الشيخ عوض بن محمد القرنى من المملكة العربية السعودية. وقد نال هذا الكتاب تقريفاً من أعلى سلطة دينية فى المملكة، من سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد «الذى قدم لهذا الكتاب، وأثنى على جهد صاحبه بأنه «قد كشف لنا القناع عن عدد سافر من الأدباء يترصد بنا ويعيش بين ظهرانيها، ينفتح سمومه باسم الحداثة» (ص ٦). ويهتم ابن باز أهل الحداثة العربية، وفى مقدمتهم أدونيس، بالكفر والتخريب. ويعترف مؤلف الكتاب بذلك؛ إذ يقول فيهم؛

بأنهم سلبوا الشعر روحه وتأثيره وحرّموا للمسلمين من سلاح ماضى من أمتك أسلحتهم قبيد أعينهم. (ص ٦)

من هم الأعداء الذين يمشى إليهم فضيلة الشيخين: ابن باز والقرنى؟ ليس فضيلة الشيخ ابن باز هو الذى ألقى بالصلح مع إسرائيل؟ أو من أين نأتى بكفار قرش حتى نتنصر للرسول عليهم بالشعر؟ ليس المجال، هنا يسمح لنا بمناقشة هذا الكتاب الذى أقدم منه بعض التماذج التى تتعلق به موضوع أدونيس حيث يشن المؤلف فضيلة الشيخ القرنى حملة على أدونيس إذ يقول:

من الشعراء الذين تنني عليهم مجلاتنا وصحفنا ونقدتهم على أنهم من كبار المبدعين (أدونيس) وهو شاعر نصيري. كان اسمه على أحمد سعيد ثم ترك النصيرية واعتنق الشيوعية وتسمى باسم أحد أعضائها الفئقيين (أدونيس). وهذا للمحدد يقدم فى صحافتنا على أنه من كبار الأدباء والشعراء ولم نسمع ولم نقرأ جرأً واحداً يحذر من فكره وكفره؛ بل تنشر صوره وغيلونه فى قمه وتحته عبارات الإطراء والمدح. (ص ٩٨) ويشن فضيلته هجوماً على المجالات والصحف السعودية التى تمدح أدونيس وتقدمه (ص ٩٨).

هذه الخصومة العقائدية التى تتخذ الجمود مقاييس لها فى نقدها لأدونيس والحداثة بحاجة إلى نقاش حادى حتى

الناس وأماوس الذئونة (انظر كلام أدونيس كاملاً في النهار العربي والدولي ١٨ شباط ١٩٧٨).

وفي الوقت الذي شقت مجلة «شعر» طريق الحداثة الشعرية العربية، اعتزل أدونيس العمل مع يوسف الخال، لأن تطلعاته كانت أبعد مما تصبو إليه مجلة «شعر»، أو كما وصف يوسف الخال سبب خروج أدونيس من أسرة «شعر» بأن المجلة كما يراها أدونيس لم تحقق طموحاته، وكان يعتريه إحساس بالتفوق والتفرد، والمجلة ضيقة عليه (حدثت خاص ليوسف الخال).

وتوقفت مجلة «شعر» عن الصدور بعد انفصال أدونيس عنها بمدة قصيرة.

وقد وقع، بالفعل، خلاف فكري بين يوسف الخال وأدونيس، فيوسف الخال كان يهدف إلى تغيير الثقافة العربية ليحل محلها ثقافة غربية متطورة تكتب باللغة اللبنانية، وهذا ما قام به في أواخر حياته. أما أدونيس فيختلف يوسف الخال رأيه ويؤمن بأن الثقافة العربية، شأنها شأن أية ثقافة أخرى، فيها الجوانب السلبية والجوانب الإيجابية. وعلى الأديب العربي أن يدع في تراثه بليته.

وتتضح هذا الأمر من خلال رسالة وجهها أدونيس إلى يوسف الخال في (٢٠ كانون الأول ١٩٧١)، ويذكر فيها بعض أسباب اختلافه معه ومع مجلة «شعر». ويقول:

الوجود العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي... فليس العرب «شيئاً» وأنا «شيء» آخر يتقبله... فلا هوية لنا خارج الهوية العربية، وهذا ما أعلنه، وأكّده منذ ثلاثينياً في مجلة «شعر». فالحياة العربية (منذ سقوط بغداد بين يدي هولاء) تحولت هي نفسها إلى سقوط مستعمر، وربما اليوم تتخبط في نفسها هي مهارة السقوط والانحلال. أنت تتخذ من الظاهرة دليلاً على سقوط العرب وتعلن «انفصالك» واقفاً على هبة ثانية. أما أنا فأتخذ منه على العكس دليلاً على نهوض العرب، وأعلن ارتباطي الكياني بهم وجوداً ومصيراً، والفرق بيننا - هكذا أصبح الآن كما يبدو - هو أنك لا ترى من العرب غير الذين سقطوا أو الذين يجب أن يسقطوا؛ لا ترى

النوع يتجلى بالتحولات الإبداعية ويظهر هذا الاتجاه في بحثه (الثابت والمتحول).

وفجر أدونيس في هذا المؤتمر قبلة محرقة ومضيعة في آن. ألا وهي قبلة الحداثة الشعرية التي أحرقت عمود الشعر العربي القديم وأضاعت معالم الشعر الجديد. فهنا التقيرو ألهم النقاش داخل المؤتمر وخارجه. فمجلت الأدبية سلمى الجيوسي اختلافها معه فيما يتعلق بلغة الشعر ورفضه للتراث الحضاري العربي. كما أعجبت كلمة أدونيس المستشرق مارتينو وغيليل رانز سركيس. أما جميل صليبا فوافق على جانب من كلام أدونيس ورفض جانباً آخر، بينما طليت بنت الشاطئ أن تحذف بعض آراء أدونيس فيما يتعلق بهذا القديم، وأعترضت على الأحكام التي قررها أدونيس عن التراث الشعري، ورفضت معظم ما جاء في كلامه. واعترض جمال أحمد على صياغة تقرير أدونيس باللغة الشعرية ولم يوافق على فهمه للتعد الأدبي عند العرب.

أما الكاتب الفرنسي رينه تاليرنيه فيرى أن الشعر الحديث لا يمكنه أن يتحرر نهائياً من الشعر القديم، وعلقت نظر أدونيس إلى مخاطر الشعر الحديث الذي يرفض كل القيود، بينما وقف الشاعر يوسف الخال إلى جانب أدونيس وأيد كل ما جاء في تقريره، لأنه يمر عن خط مجلة «شعر».

ولم يلم هذا الوفاق بين يوسف الخال وأدونيس كثيراً؛ إذ اختفى اسم أدونيس من عضوية مجلة «شعر» في منتصف السنة السابعة من حياتها عام ١٩٦٣ مع العدد السابع والعشرين. وأحدث خروجه من المجلة ضجة وبلبله في أوساط كتاب المجلة، وبخاصة عندما صرح أدونيس أن المجلة لم تستطع أن تنتقل بالسهولة نفسها إلى الجانب الآخر الإيجابي من مهمتها التحويلية بعد أن أجزأت بنجاح الجانب «السلي» منها، التمثيل في تخليط القلعة الشعرية القديمة. وهكذا، انتهزت تحت وطأة الارتباك والتشوش فيما يخص طبيعة المبنى الجديد وأبعاده... ثم يشير أدونيس إلى خطأ فادح ارتكبه مجلة شعر عندما أدخلت هاجس البحث إلى عالم ثقافي يسيطر عليه هاجس المذهبية كبديل للعالم الثقافي السائد. وأن خطر المذهبية كامن في تقسيم الناس أحد اثنين: وفي أي خائن، مؤمن أو هرطقة، مخلص أو مرتد، مع أو ضد. وليست قضيتها كيف أبحت وأبدع، وإنما هي كيف أصنفت

ديسمبر ١٩٩٣) كشفت هشاشة الواقع الثقافي في العالم العربي. فمعظم الردود على كلمة أدونيس جاءت تباً للواقع العربي الممزق سياسياً وثقافياً واجتماعياً. وإليك كلمة أدونيس:

تنتمي إسرائيل جغرافياً إلى منطقة من العالم تقوم ثقافتها أساساً على التمازج والتنوع منذ السومريين والكنعانيين والفراعنة. إنها ثقافة تركيبة تبنت المسيحية هذا الاتجاه فكان لها بعد ثقافي يتجاوز خصوصيتها الدينية، بهصر المعنى، وجاء بعدها الإسلام فحقق الأمر نفسه. كان علماً ثقافياً إلى جانب كونه عالماً دينياً.

السؤال الذي يجب أن يطرح على إسرائيل في هذا الإطار، وبخاصة في إطار السلام وما بعده هو التالي: هل ستعطي إسرائيل اليهودية بعداً ثقافياً يتطابق مع انتمائها الجغرافي، ومع خصائص التمازج والتنوع في ثقافة المنطقة التي تنتمي إليها؟ فرى فيها مثلاً زواجاً مختلطاً وتعليماً مفتوحاً، ورى فيها مثلاً آخر وزيراً مسيحياً أو مسلماً لا بوصفه يمثل أقلية، بل بوصفه يمثل إسرائيل، إسرائيل كلها كما كان الشأن في التاريخ العربي الإسلامي بالنسبة إلى اليهودي، والمسيحي، وكما هو الشأن في المملكة المغربية. يرتبط هذا السؤال، عميقاً، بمسألة السلام والهوية. فمن دون هذا التمازج، سيبقى السلام إذا حدث، قائماً بين هويات متغلقة ومتنافية، سيمسقى سطحيّاً، ومن خارجه، وسوف يظل المكبوت التاريخي في الذاكرتين العربية واليهودية قوماً حاضراً وفعالاً، وتتمثل نواة هاتين الذاكرتين في قبلات دينية تنطوي على نظرة لا تفرق، بالأحرى، إلا بوصفه غريباً، أو إلا إذا كان مستتباً، وفي هذا ما يجعل الهوية، هوية الذات وهوية الآخر ملتبسة، ولا يهدد حوار عميق، أو سلام حقيقي بين هويتين، لا ترى كل منهما إلى الأخرى، إلا بوصفها ملتبسة، ولا تكتسب

غير القشرة التي لا تشكل في الشجرة غير جزئها الميت. وإنتى أرى العرب في نفسى: إنتى أسكن وأنتفس على الرغم من كل شيء في الجبل والنسج. (انظر هذه الرسالة كاملة في كتاب زمن اليشعر، ص ٢٤١)

ولدت هذه الرسالة صدمة ليوسف الخال، إذ كشفت بكل وضوح أهدافه وأهداف مجلته.

ودخل أدونيس بعد هذه الرسالة، في مرحلة جديدة مرحلة تأسيس ثقافة عربية جديدة على أصعدة الشعر والفكر والكتابة تركت آثارها العميقة والكبيرة في جمل الشباب العربي.

وتعرض أدونيس في هذه الفترة لانتقادات كثيرة، خاصة بعد كتابة بحثه «الثابت والمتحول»، وديواله (مفرد بصيغة الجمع). وأصبح هذان العملان مثار بحث ومناقشات وجدل في الأندية الثقافية وقاعات التلخيص الجامعي وعلى صفحات الصحف والمجلات.

وما قبل في «الثابت والمتحول» إنه كتب ضد السلطة السنية، عبر التاريخ الإسلامي، إذ روج للحركات السرية في الإسلام والأحزاب المعارضة لهذه السلطة.

وقبل في (مفرد بصيغة الجمع) إنه ديوان شعري خرج فيه الشاعر على أسلوب الشعر العربي شكلاً ومضموناً، وكان الشاعر يرمي إلى تفكيك البنية الفنية للقصيدة القديمة. وخلق لغة 'شعرية' جديدة لتحل محل اللغة الشعرية القديمة ولغة القرآن الكريم.

إن معظم هذه الأحكام على نتاج أدونيس كانت سرية وبحاجة إلى دراسة أعمق وأشمل. ولقد وجدت هذه الأحكام السرية من قبل بعض العلماء والنقاد ورجال الدين قبولاً لدى شريحة واسعة من المثقفين، دون مناقشة.

وهكذا، وفي كل مرة، لا يخرج أدونيس من معمة إلا ليدخل في أخرى أشد شراسة وأكثر مغامرة، والناس من حوله فريقان: فريق يؤازره، وفريق يخاصمه.

وما كانت اللسجة الكبرى الأخيرة إلا مشهداً من «المسلسل الأدونيسي» الذي لا تنتهي فصوله الدرامية. فكلمة أدونيس التي ألقاها في مؤتمر غرناطة (١٠ كانون/

يعنى العيد، عفيف فراج ، عيد الحميد جيدة، وضوان السيد، موسى وهبة، سمير سليمان. وقد بلغوا بتأجيل الندوة دون معرفة الأسباب.

وجاء ردّ إلياس خوري سريعاً على قرار الاتحاد؛ إذ يقول:

القرار ضد أدونيس يمس الثقافة في جوهرها. فالثقافة حرية وأسئلة واجتهادات... وأدونيس الذى قدم لثقافتنا وشعرنا الكثير، والذى قال فى ملوك الطوائف رؤيته لفلسطين المستقبل التى يحتضنها الناس بدمهم وحلمهم سوف يبقى علامة كبيرة ومضيئة فى ثقافتنا العربية. ما أخشاه... ليس الإساءة إلى أدونا؛ بل الإساءة إلى قضية مواجهة الهممة الإسرائيلية عبر حشرها فى قرارات تفقد المواجهة معناها بوصفها بحثاً عن الحرية.

(نخبة إلى أدونيس، ملحق النهار - السبت ٤ شباط ١٩٩٥).

كما وصف فصل أدونيس من اتحاد الكتاب العرب بالعاصفة على الأساطير الأدبية والثقافية فى العالم العربى، كما عنوانته مجلة «الوسط» التى فتحت باب النقاش حول كلمة أدونيس التى نشرتها فى العدد ١٦٠ (٢٠ - ٢٦ شباط ١٩٩٥).

وجاء رد سعد الله ونوس بالتخلي عن عضويته فى الاتحاد دون أسف؛ احتجاجاً على فصل أدونيس ويقول:

قرأت كلمة أدونيس التى ألقاها فى غرناطة ولم أجد فيها ما يدعو إلى التطبيع مع إسرائيل... ولكن هل يحق لنا نحن المثقفين أن نتصرف حيال بعضها كما نتصرف الجماعات الإرهابية. (الوسط، ص ٢٥).

وهكذا يصف الكتاب السوري سعد الله ونوس عمل اتحاد الكتاب العرب بالعمل الإرهابى المسوق إلى شكل مثقف عربى مؤمن بالحرية.

وهناك من المثقفين العرب من استغرب انتماء أدونيس إلى اتحاد الكتاب العرب، إيماناً منهم بأنه أكبر من جميع اتصالات الكتاب فى العالم العربى.

الذات فرادتها إلا وجهها لوجه مع آخر تعترف بأخريته وباختلافه. إلغاء الآخر هو إلغاء للذات. هكذا، يستلزم السلام على المستوى الثقافى، إعادة ابتكار الأفكار والمفاهيم. حتى الهوية ذاتها لاتمودى فى هذا الإطار معطلة، وإنما تصبح سؤالاً وبحثاً بتعبير آخر انتظاراً متواصلاً.

هذا نص كلمة أدونيس الذى أقام الدنيا الثقافية ولم يقدّمها. إذ اختلف القراء فى تفسير وتأويل هذه الكلمة إلى حد التناقض، مما حمل بعض الجهات الأدبية والسياسية والحزبية أن تطلب من أدونيس تفسيراً واضحاً لكلامه، قائماً على قطعية الدلالة لاهلى ظنيتها.

وجاء الرد الأول على أدونيس من اتحاد الكتاب العرب بدمشق بطرده من الاتحاد. وجاء تعليق فى ملحق جريدة «النهار» يقول:

وسط فرحة الاحتفال بنيل أدونيس جائزة ناظم حكمت فى اسطنبول (السبت ١٤ كانون الثانى ١٩٩٥) فوجئت الأساطير الأدبية العربية بقرار صادر عن اتحاد الكتاب العرب فى دمشق بطرد أدونيس من عضويته، وبتهمة مشاركته فى لقاء غرناطة الذى نظمه الأونيسكو عام ١٩٩٣ (ملحق جريدة «النهار» السبت ١ شباط ١٩٩٥).

وما يلفت النظر، ويسترعى الانتباه ويدعو إلى التساؤل: لماذا جاء طرد أدونيس فى هذا الوقت بالذات بعد مرور ستين تقريباً من لقاء غرناطة؟ وهناك سؤال آخر يلقى الضوء على سببات الأمور التى أدت إلى هذه العاصفة ضد أدونيس: لماذا أُلغى الاحتفال الذى دعت إليه كلية الآداب - الفرع الأول فى الجامعة اللبنانية تكريماً لأدونيس فى يومين من الأسبوع الثانى من شهر آذار ١٩٩٥ بعد الإعلان عنه، وقبل أن يفصل أدونيس من الاتحاد بأسبوعين. والذين دعوا إلى المشاركة فى تكريم أدونيس وبلغوا رسمياً هم: ناصيف نصار (عميد كلية الآداب)، حسن منيمنة (مدير كلية الآداب - الفرع الأول)، عباس بيضون، جودت فخر الدين زهيدة درويش، متري بولس، حلى حرب، أحمد بيضون،

فالكاتب إميل حبيبي يرى أن إعلان الاتحاد الكتاب العرب عن طرد الشاعر والمفكر الكبير أدونيس عمل بالغ من الهستريا أعلى درجة، ويعتبر فصله من الاتحاد شرفاً كبيراً له. (الوسط، ص ٥٤).

والكاتب المصري جمال الغيطاني يتساءل أين العيب في حضور غرناطة، ويقول:

إن أدونيس واحد من الذين لهم موقفهم الشعري والإنساني الواضح يرى هذا الكاتب أن الأمر في اختلاف وجهات النظر لا يماثل إلا بالحوار، وما مؤتمر غرناطة إلا كمثل المؤتمرات الدولية التي يحضرها كل مفكر وأديب. (المرجع السابق).

وهكذا يميز الكاتب المصري جمال الغيطاني بين الحضور السياسي والحضور الثقافي. فالثقافة في رأيه مشاع بين جميع الناس، أصدياء وأعداء، كالهواء والشمس والماء، بينما السياسة تفرق بمحق بين الأصدقاء والأعداء؛ لأنها قائمة على المنافع المادية والمصالح الخاصة.

ويرى الشاعر محمد الأشعري رئيس اتحاد كتاب المغرب أن طرد أدونيس يدل على نفاق مشقفي السلطة... ويهزج على منسبر الشاعر الذي طرد من «جنة الاتحاد» ويتوقع الأسوأ. (المرجع السابق).

وهكذا، يسخر رئيس اتحاد كتاب المغرب من اتحاد كتاب العرب يدمشق، ويصفهم بالكذب والنفاق، ويرى أن بصوتهم لا يمثل الشريحة الثقافية في سوريا (المرجع السابق). أما الروائي حنا مينا فقد وجه رسالة إلى رئيس اتحاد الكتاب العرب طالباً تجميد عضويته في الاتحاد احتجاجاً على فصل أدونيس.

واعترض عدد كبير من الأدياء والشعراء على فلة الاتحاد هذه، مبينين تليدهم وتعاقدتهم مع أدونيس مثل: سليم بركات، ونبيل سليمان وأنطوان المقلبي. كما اعتبر الروائي المغربي عبد القادر الشاوي قرار الاتحاد ضد الحرية: بينما الروائي السوري رياض عصمت رأى في القرار خطأً فادحاً، بينما أدان الأديب المصري إدوار الجبراط سلبية الاتحاد، ورأى أن كل المواضيع قابلة للحوار وهذا الشاعر اللبناني عباس بيضون من الاتحاد بتصرفه الطائش. وفلسف

النقاد الفلسطينيين فيصل دراج مواقف أدونيس الفكرية، واعتبر موقفه في غرناطة يمشي مع منافيه المتكاثرة، فهو لا يخرج من منفي حتى يدخل في منفي آخر، ويصف قرار الاتحاد بالقرار الجاهل. (انظر المرجع السابق، مجلة «الوسط»)

وتسرع الدكتورة زهيدة درويش جبور بالرد على اتحاد الكتاب العرب واصفة قراره بالجاهل الظالم، وترى أنه لا يوجد في العصر الحديث شاعر لـ خصوصية مثل أدونيس، وتدعو إلى موقف أخلاقي في خصوصية مع الآخرين وأن تتأمل ذواتنا بموضوعية. (جريدة «النهار»، ١٥ شباط ١٩٩٥).

وبمقالة طويلة يمترض الدكتور سماح إدريس على فصل أدونيس، ويخطب رئيس الاتحاد على عقله عرساً موجهاً إليه اللوم على إصدار حكمه بفصل أدونيس. («النهار»، ١٧ شباط ١٩٩٥).

أما الشاعر اللبناني شوقي بزيغ فيضع عنواناً مشهوراً لكلمته: «دم أدونيس الملهود مرتين». ويرى أن أدونيس أسس الحدادة الشعرية، كما أسس الحدادة العقلية في عصرنا الحديث ويرفض وجود الاتحاد شكلاً ومضموناً. (ملحق النهار، ١٠ آذار ١٩٩٥).

ويقوم رمون جبارة شعر أدونيس؛ إذ يقول فيه: إن أدونيس جعل للشعر العربي مكانة عالمية. وتأخذ على الاتحاد تصرفه اللا أخلاقي ضد أدونيس (المرجع السابق). وشارك الشعر النسوي في هذه المعركة. فهذه منى السمودي تهدي أدونيس قصيدة بعنوان «تعب الصفاء» («النهار»، ١٦ شباط ١٩٩٥). وكذلك الشاعرة هدية الأيوبي قصيدة «منسرح الظل» مهددة إليهم جميعاً من سقراط إلى أدونيس. («النهار»، ٢٢ شباط ١٩٩٥).

وهكذا، حركت كلمة أدونيس في مؤتمر غرناطة الأقلام العربية بين مؤيد ومعارض وشجنت الأذهان والعقول في فترة كان اليأس يلب في نفوس الناس.

فالأديب صقر أبو صقر قدم لنا معلومات موسعة وشاملة حول موضوع أدونيس؛ فكلمته «أدونيس ومكارثي» و«بينهما حراس التواؤيس العربية» وثيقة أدبية معاصرة تتناول الأحداث الأدبية، وتعرض أسماء أدياء وشعراء كثر قلما سمع بهم أحد. ويرى أن قرار اتحاد الكتاب بفصل أدونيس بدعوى



التطبيع الثقافى مع العدو الإسرائيلي جملة - أى الاتحاد - يخسر آخر مكثه. (ملحق «النهار» ١٨ آذار ١٩٩٥)

وبعد قرار الطرد هذا يكتب الناقد كمال أبو ديب مقالة طويلة فى هذا الموضوع بعنوان يضمه بيتاً مشهوراً فى الهجاء عند العرب «.... أبشر بطول سلامة يا أدونيس» فالمكتوب، كما يقال: يقرأ من عنوانه. بدأ مقاله بهجاء الاتحاد لفعلة الشنيعة. وبرا أدونيس من كل تهمة وخيانة، ولم يجد فى كلمة أدونيس أية دعوة إلى التطبيع الثقافى مع إسرائيل. فأسلوب أدونيس له خصائص وميزات مختلفة عن غيره من الأدباء والشعراء، وليس غريباً أن لا يفهم على عقله عرسان مضمون كلمة أدونيس. وشرح كلمة أدونيس شرحاً عاصماً يخالف فيه شرح الآخرين الذين ناصبوه الملوثة. (جريدة «الحياة» ١٩٩٥/٣/١٥) أما رئيس تحرير مجلة «القاهرة» الأستاذ خالى شكرى فقد كتب افتتاحية أحد أعداد المجلة بعنوان «ليس دفاعاً عن أدونيس»، وقال فيها:

وتبرهن الاتحادات الكتاب العرب فى معظم أقطارنا على أنها ليست من المنظمات الديمقراطية التى يمكن لها أن تسهم فى بناء المجتمع المثلنى. (مجلة «القاهرة»، عدد مارس ١٩٩٥)

ويقابل هذه المواقف المؤيدة والمتاصرة لأدونيس ضد قرار اتحاد الكتاب العرب، مواقف لأدباء وكتاب مؤيدة لقرار هذا الاتحاد وتأخذ على أدونيس مشاركته فى مؤتمر غرناطة الذى شارك فيه عدد من مفكرى اليهود. ومن أشد الأصوات استنكاراً صوت الدكتور سامى سويدان الذى كتب بإسهاب حول إيجابيات الاتحاد بفصل أدونيس، بعنوان «هلوسات للمستنكرين» (جريدة «الفسيفساء» ٢١ - ٢ - ١٩٩٥)، و«الملتقى العربى من الطليعة إلى الفجيرة» («الفسيفساء» ١ - ٣ - ١٩٩٥ و ٢ - ٣ - ١٩٩٥). وقد أفاض فى موضوعه وأسهب فى تحليل مواقف أدونيس السلبية - فى رأيه - وعرض لعدة اتجاهات أدبية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، وقومية ووطنية ومذهبية لأدونيس يتهم بها أدونيس بالتخريب ويتخذ من كلمة أدونيس فى غرناطة مناسبة ليتنقل منها إلى مقالة كتبها أدونيس بعنوان «الصلاة والسيوف أو الديمقراطية الملوحة» التى نشرتها مجلة «القدس» (العدد ٥٧٢) حيث

يتهم أدونيس بأنه وقف إلى جانب الغزو الأمريكى للعراق. ويستنتج الدكتور سويدان من كلام أدونيس: أنه كان يساوى فى حرب الخليج بين النظام والمظلوم، بين الولايات المتحدة الأمريكية والعراق.

حقيقة الأمر التى حصلت على مقالة أدونيس التى نشرتها مجلة «القدس» التى تصدر فى لندن، ووجدت فارقا كبيراً بين ما قاله أدونيس وما فهمه الدكتور سويدان - مع تقديرنا الكبير لفهمه - إذ عالج موقف أدونيس بأسلوب استفزازى وعدائى. فأدونيس - كما يعلم الدكتور سويدان - فى مقاله يطرح موضوع الأنظمة الديكتاتورية فى العالم التى تشجعها وتساندها الإمبريالية الأمريكية، ويقول أدونيس فى هذا المقال: إن غياب الديمقراطية فى هذه الأنظمة العربية الديكتاتورية هو الذى تسبب فى الهزائم والدمار والتشريد.

وجملة القول: أن أدونيس يوصف بما وصف به المثلنى «الشاعر الذى ملأ الدنيا وشغل الناس». وأمر الثقافة العربية ليس مرهوناً بشخص أو جماعة على صعيد التطبيع أو التغير؛ إن أسرها مرهون بحركة تاريخية طويلة سياسية واجتماعية ودينية واقتصادية. فالهروب من التطبيع الثقافى مع أية أمة لا ينجى هذه الثقافة من الضعف والاضمحلال، بل للمواجهة بقوة هى التى تبث فيها الحياة من جديد. أو كما يقول أدونيس: «الوحد الذى تهرب منه، يسهل فى الماء ذاته الذى تشربه» (أبجنية ثانية، ص ٢٠٤)

فالعالم من حولنا تغير، ويتغير نحو الأفضل، ويجب علينا أن نتحرك من مكاننا، وننتقل نحو تحقيق المثل والقيم المعاصرة من علوم وقوانين تحمى حرية الإنسان وتمجد الحق. هكذا يرى أدونيس ويؤكد دور الثقافة العربية فى بناء جانب مهم من الحضارة الإنسانية. وقد أكد الكاتب المصرى الراحل سعد الدين وهبة الذى كان يقود الحملة فى مصر ضد أى نوع من التطبيع مع إسرائيل، بقوله:

إن الأمور ليست احتياطية ونحن لسنا عاقلين من الغزو الثقافى، ولسنا بمنزولين... وأؤكد أن الثقافة الإسرائيلية لا تساوى شيئاً يذكر بالمقارنة مع ثقافات الدول الأخرى. (مجلة «الوسط»، عدد ١٧٣، ص ٥٢).

ويتساءل أنسى الحاج باستغراب إلى أى نتيجة يقود فصل أدونيس من اتحاد الكتاب العرب بعد تخونه؟ (المرجع السابق)

وتختلف الآراء حول موقف أدونيس إلى حد التناقض. فها هو الدكتور صبرى حافظ فى مقالته «قضاياها أو قضايا أدونيس المعاصرة» (مجلة «الأداب»، مارس آذار ١٩٩٥)، يعتبر الدافع الرئيسى لاشتراك أدونيس فى الندوة التى نظمها اليونسكو فى بيت الحكمة فى تونس هو أن ينال جائزة نوبل للأدب بماله من علاقات قوية باليونسكو. واعتبر اشتراك أدونيس مع مشفقين يهود فى مؤتمر غرناطة للهدف ذاته. وفى المقالة ذاتها يشن هجوماً على أدونيس فيه، فى رأينا، تجزى عليه؛ إذ يأخذ عليه موقفه الإيجابى من الإمام محمد عبد الوهاب، حيث حلا به، كما يزعم الدكتور صبرى حافظ، إلى مرتبة الرسول محمد. ولقد مر بنا كيف هاجم ابن باز الوهابى أدونيس، وكذلك الشيخ محمد القرني.

ومجمل الأمر، فالمسألة ليست مسألة أدونيس بقدر ما هى مسألة الحرية والإبداع فى العالم العربى، مسألة الثقافة العربية التى تواجه ثقافات علمية وأدبية متطورة. فللكلام على أدونيس له بداية وليس له الآن نهاية، - مادام أدونيس يبحث ويكتب ويفكر.

وللشاعر اللبناني أنسى الحاج رأى خاص فى مفهوم الثقافة والتطبيع، وما طرحه أدونيس فى إسبانيا؛ إذ يقول:

إن الثقافة اليهودية المتخلطة فى أدب المصير وفكره وقوته بفضل الإعلام الغربى لا تنتظر سلاماً ولا تطبيعاً مع إسرائيل كى تصل إلينا. لقد وصلت وانتهى الأمر. وصلت عبر كل شئ من الفلسفة إلى السينما. وصلت، ومن زمان، بفضل جهلنا وتخلفنا. ولكن أيضاً، وبخصوصاً، لأن أدوات الاتصال هى أكبر من التصدى لها بإمكاناتها التعمية. إذن، علام تقوم القيامة لاشتراك شاعر عربى فى مهرجان أو مؤتمر انعقد فى إسبانيا، على كون مشفقين يهود حضروه؟ وهل فى الغرب شئ ذو معنى لا يحضره يهود؟ «معاقبو» أدونيس على ما لا أدرى، إنما يعاقبون نموذجاً من أفضل ما فىنا وكأنهم يؤدون خدمة للسياسة الإسرائيلية.

(انظر: مجلة «الناقد»، عدد أيار ١٩٩٥).

وفصل أدونيس من الاتحاد يحمل الشاعر أنسى الحاج إلى طرح موضوع «الحرية» إنه مع حرية الكاتب ولو «أخطأ». ولا يجوز - فى رأيه - أن يعامل الكاتب معاملة الموظف الذى يعاقب ويوصف بالمعاملة والإجراء والخيانة.



# أدونيس:

## دراسة في الرفض والبعث

### ز. خان\*

#### مقدمة

#### ١ - خلفية أدبية

كان هناك تدهور ملحوظ في مستويات الشعرية بعد الازدهار الكبير للشعر العربي في فترة العباسيين. وفي القرن التاسع عشر حدث اتصال بالغرب استجاب لسلسلة من التغيرات في الشرق الأوسط، خصوصاً بالنظر إلى الشعر. نزل الكلاسيون الجدد بزعماء البارودي (١٨٣٩ - ١٩٠٤) انهماكة والتلاعب اللغوي اللذين وقع الشعراء فريسةً لهما، مؤيدين العودة إلى الصيغ والأساليب العباسية. مع فجر القرن العشرين، انطلق شعراء مثل مطران، كانوا قد رزحوا تحت نير القيود التي فرضتها أعراف الكلاسيين الجدد. تخاض مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) وشعراء ما قبل الرومانسية حشو الكلام في شعرهم، فتميز ببناء منطقي. كان ذلك امتداداً للحركة الرومانسية العربية التي بدت، تقريباً بعد قرن من مثيلتها

الأوروبية، متأثرة بها. كان الشاعر التونسي، الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤)، واحداً من المهتمين بالتحسين للتعبير الرومانسي. وعلى التقريب ارتبط بالرومانسيين، أسلوبياً ومرحلياً، شعراء المهجر في الأمريكتين، حيث تولدت مقارنة بين (الصباح الجديد) للشابي مع (المساء) لأبي ماضي (١٨٨٩ - ١٩٥٧). عموماً، انحسرت شعبيتهما بعد الحرب العالمية الثانية، فنتائج جيل انعكست عليه الوقائع الاجتماعية والسياسية المؤلفة في الحياة العربية. من بين التمثيلات الرائدة لهذه الحركات الجديدة نجد للماركسيين العراقيين البستاني (١٩٢٦ -) والسيّاب (١٩٢٦ - ١٩٦٤)، اللذين تورّطا لنجدة الواقع المغابر بشعرهما الواقعي الاشتراكي. صاحب ذلك بعض الابتداع الحرفي، كان تأثير ت. س. إليوت واضعاً عليه.

من الصعب تخيل الدرب الذي سار عليه الشعر العربي الحديث دون تأثير ت. س. إليوت والتصويريين (الداعين

\* ترجمة: محمد عبد الإلهيم، شاعر ومترجم، مصر.

البنانية. وبحلول عام ١٩٧٣ نال درجة الدكتوراه من معهد الآداب الشرقية في جامعة القدس يوسف ببيروت.

وبينما كان في بيروت، شارك يوسف الخال في تحرير مجلة (شعر) الفترة من ١٩٥٧ - ١٩٦٣. وقد حدد أدونيس مراميه في مقالة تدعى «محاولة لفهم الشعر الجديد». في رايه أن الشعر الجديد رؤية، أنه تمرد على الأشكال والأساليب الشعرية التقليدية. يسبر الشاعر أغوار الحقيقة في الكون، يتسلم بنبوءة على الفهم المختل. كل الصلوات الملتبسة والمعاني الخفية قد انكشفت لديه، وكل الانفعالات التي تستثيرها محيرة ومربكة. وبالتالي، فإن الكلمات مصادر كاملة للإلهام والابتكار، ومهمتها إعادة تخليق اللغة. يفعل الشاعر بحدود الوزن والثقافة، كي يجد الانسجام الداخلي الذي تقتضيه القصيدة؛ ولذا فهو يواصل التجريب، فهو يرفض لشعره أن يصير أداة لأي ليندولوجيا. (الشعر ليس امتكاساً، بل غزو. ليس تخطيطاً بل ابتداء).

لأن الشعر الجديد ينبغي أن يكون وثيق الصلة بالمستقبل، فلا بد أن يتجنب «الحديث». ولأنه يتجنب «الحديث»، فلم يعد واقعياً أي تعامل مع مقولات نظرية، بل إن الشعر «المظيم» يساهم في الوجود (بنقاش أدونيس نفسه هنا، لأن كثيراً من شعره يعتمد على خبرة شخصية). ينبغي للرؤية أن تشمل على دلالة كونية وشخصية، وينبغي أن يعزوه مجاز مبتدع طازج. في الأخير، فإن هذا الشعر الجديد يتجنب التتميق السطحي محققاً بساطة الأسلوب.

وبينما كانت نازك الملائكة ذات النزعة القومية العربية اللاهية تعارض «الغزو الفكري» الغربي، كانت مفروسة شعر ترحب به، بمحاسنها، مؤلفة في تخطي التطور الأدبي بالغرب. وقد عبر أدونيس عن تورطه سياسياً بشكل شعري شائع بتثبيت القيم «العربية» التي كان ضلها لها. بعد هزيمة ١٩٦٧، صار أدونيس غير متحمس مع النزعة القومية السورية. أفرق حينها أن هناك مقولات أخرى ينبغي التوجه إليها في العالم العربي. لدى هذه النهاية ابتدأ مجلته «مواقف» عام ١٩٦٨، التي أزوت شعراء ماركسيين ونورثيين. كان عقد المجلة الجديدة، تيمناً لأدونيس، هو «أن المجلة تعبيرنا، شعراً حتى» مناهة، لذلك فهي حقيقتنا المتزامنة وزمننا، إنها تعكس

للتحرر والوضوح). فإنهم لم يقوموا بتطوير المجاز فحسب، بل إنهم - بأهمية مساوية - قاموا بتغيير شكل وأسلوب الشعر العربي، وبهذا تولدت حركة الشعر الحر. تلك كانت أداة طليقة بشكل واسع نازك الملائكة (١٩٦٣ - ) سيطرت فيها تقنيات جديدة محتفظة بمزاج رومانسي مفارق، بينما كان السياب أحد الرمزيين، الذين استغلوا كلاً من الأساطير الشرقية والغربية في زخم لإثراء شعرهم.

## ٢ - أدونيس

ينبغي النظر إلى هذه الأطروحة بالخلاف مع خلفية هذه التطورات الأدبية. وأدونيس هو اسم مستعار لواحد من أكثر الشعراء العرب الحديثين طليعية. هو علي أحمد سعيد، ولد حوالي ١٩٣٠، في قرية قصباتين، التي تقع بالقرب من ساحل المتوسط السوري. تربى في بيئة علوية تقليدية، درس في المنزل، مستذكراً القرآن، قارئاً للكتب والشعراء العرب القدامى، وتعلم المأثورات الشعبية الشعبية من والده الذي عاش معه حتى بلغ الرابعة عشرة. في ١٩٤٤، حصلت سوريا على استقلالها بإزاحة شكوى القوتلي، فقام بحولة قومية النطاق. صرّف أدونيس همه لكتابة قصيدة عن زيارته لجملة القرية كي يتولها. في مراسم الخطاب الرسمي، تركت قصيدته الفتية أكراماً دائماً على الرئيس، الذي أكد أن الولد قد تلقى التعليم «السليم». وبعد خمس سنين فقط من الدراسة المنتظمة، حصل على البكالوريا (حينذاك نظم مظاهرات ضد القوات الفرنسية للمركزة في سوريا). تخرج بدرجة أستاذ في الفلسفة والأدب من الجامعة السورية في دمشق، «الصلوية العربية» كانت عنوان أطروحته. أثناء إقامته في العاصمة انضم أدونيس إلى الحزب القومي الاشتراكي السوري وانهزم في أنشطته السياسية. في هذه الفترة، قابل زوجته، فيما بعد، نخللة سعيد، التي قاسمته آراءه الأدبية والسياسية، وكانت عضواً نشطاً في الحزب السابق للملك. سجن أدونيس لفترة وجيزة في ١٩٥٤، وتزوج في العام ١٩٥٦ وانتقل إلى لبنان المجاور، حيث عاش بها حتى ١٩٧٥. بالإضافة إلى التدريس والمصانعة الأدبية، حصل أدونيس على منحة من الحكومة الفرنسية للدراسة في السوربون ١٩٦٠. عند عودته إلى بيروت حصل على الجنسية

بينما يمكن وصف القصائد الثلاث الأولى بكونها نظرية خارجية إلى حد ما، وتعمل قصائد (أغاني مهبان) كعلامات ترقيم، أسئلة دون إجابة. يبدو أن الشاعر قد رفض العالم منسحباً إلى نفسه، بوحشة سيكلوبية خلو من معتقد مريح في البعث كان قد آزره سابقاً. على الجانب الآخر، فإن قصيدتي «مرأة» و«الرسى والنهر» من (المسرح والرياء)، ١٩٦٨ تقترح استعادة معتقده في إعادة البعث والتجديد، من خلال شخص الحسين (استشهد ٨٦٠ ميلادية) الذي كانت حياته رضاءً مجسداً، والذي حاز الخلود في موته.

#### أبحث عن معنى

أبحث عن نفسي في قوة

تقول لي أن أهدم الدنيا

تقول لي أن أبني الدنيا؛

أبحث في نفسي، في صبوتي

عن الغد الأجمل والأغنى

أبحث عن معنى

أنظم فيه الأرض والله.

نشرت هذه القصيدة ١٩٥٧، ويمكن قراءتها بوصفها عبارة مبكرة لسؤال أدونيس.

إن الدخالية البسيطة ملمح من شعره المبكر. فهو يوظف توازياً أعلى في الأبيات ١، ٤، ٦، مع تكرار «أبحث» التي تؤكد إيقاع العروض... الذي هو إيقاع الفكرة. إن إدخال الفعل الإيجابي في البيت ٣ يدل على المعنى بشكل متطرف في البيت ٢، ويستدعي توازياً متناقضاً. هذه هي التقنية القابضة التي مارسها منافسون آخرون يكتبون الشعر الحر، وتتمسك القيمة الإيجابية. يقترح الغزالي أن هناك «مفهوم» يتشرب للتدمير لأجل خلق السوبرمان في مستقبل (أفضل). ٢. ويجادل أيضاً، أن هذه الفكرة من التساؤل للمستمر الذي يؤكد مفهوم أن الحاضر ما هو إلا لحظة عابرة في خدمة المستقبل، وقيمة أي شيء منجز في مرحليته. ولذلك، فإن العناصر الميتة في الماضي لابد من تدميرها لبناء مستقبل أفضل. على هذا، يكون التدمير والبناء بالنسبة إلى أدونيس

شئان جبلي عريّ بتجربة قد انكسرت، بها سوف نبعث ونبدأ بنياناً من جديد. بعد انتقاله إلى دمشق ١٩٧٥، فإن أدونيس يعيش الآن في باريس مع زوجته، الناقدة الأدبية البارزة خالدة سعيد، ويصدر «مواقف» من العاصمة الفرنسية. بسبب التأثير الفرنسي على وطنه الأم، كان من المهم على أدونيس أن يتأثر بالشعر الفرنسي الحديث خصوصاً سان جون بيرس (اسم مستعار لألكسي ليچير، ولد ١٨٨٧). في شعر أدونيس عناصر من التفري الصوفي يمكن إدراكها، خاصة في استخدام «الأنا» النرجسية حيث «أنا» قد تعني كذلك «العالم» في كلام الصوفية. وبينما أعماله كانت ذات تأثير غالب على الأجيال الأصغر من الشعراء، فقد أثارت في الوقت نفسه جدلاً بالعالم العربي. عموماً، فإن شعره وكتاباته النقدية الأدبية قد انتشرت وتم تقدير مجالها. ويحمل هذا شهادة على التأثير الشاسع لمجمل كتاباته، التي تتعامل مع مقولات الثقافة والتقاليد، على المثقفين العرب المعاصرين.

#### ٣ - هذه الدراسة

كل هذه الخلفية المعلوماتية مهمة في سياق هذا المقال. فرضها تمحيص تيمات الرض والبث لدى نقاط معينة في أنشطة الشاعر المبكرة، تتراوح بين الخمسينيات وأواخر الستينيات. وتهدف إلى توضيح أنه رغم تطوره إلى طرق أخرى، فإن هذه التيمات ما زالت تسري في أعماله.

إن التعاقب الذي تظهر به القصائد، مع ما تحويه بالضبط، يعكس المراحل المختلفة لتطور الشاعر فكرياً وأدبياً. وفي أحيان نجد إحدى هذه التيمات المذكورة أنفأ لها توكيد أكبر عنده، لأسباب تتعلق بتقلب قضاياه الإيديولوجية. خذ «أبحث عن معنى» من (قصائد أولى) ١٩٤٨ - ١٩٥٥ كبداية وعبارة أساسية عن «مطلب» الشاعر، بعدها تمحصر «البث والرماد» من (أوراق بني الريح)، كتبت في ١٩٥٧. وقد يوصف الشاعر بأنه «تموزي» في هذه المرحلة مبكراً من خلال المتقاء و«تموز - المسوح» وحقيقته في إعادة بعث العالم العربي من خلال رماد ماضيه. «مرثية القرن الأول» من (أوراق في العشب)، كتبت ١٩٥٨ أقل تفصيلاً، وهناك لغة بأس تشخص «مزمار» امرأة الحجر، غبطة الجنون، و«رشة الغراب» من (أغاني مهبان الممشقي)، ١٩٥٩ - ١٩٦١.

عنصرين متلازمين لأى مسعى «تطوّرى». معبراً عن أمنية للتوليف بالحلف لله والأرض، يبدو للشاعر أنه يردّد صدى نغمة نيتشوي «الرب ميت». بهذا الرض لفكرة الألوهية كلفة القدرة (القيم الأخلاقية المؤسسة)، فإن أدونيس يبدأ رحلة سوف تستكشف آفاقاً سيرالية وتميده أخيراً إلى جذوره القومية الشيعية - الصوفية.

#### البعث والرماد : نشيد الغربة

غربتك التي تميتُ ، غربتى...

لا أم فوق صدرك الموثق

باختناقه

لا أب يحْييك حقّ قلبه .

غربتك ، الوحيد فيها ، غربتى

غربة كلّ بطل يحترق

يولد فيه الأفق .

.....

هَجَرْتُهَا -

هَجَرْتُ أُمِّي مَكْرَهاً مَعْدِيًا

تركّتها على الحصيد ، قطعة من الحصيد ، تائها

يدى مسعى وجهتى على الحصيد ، والتراب فى

فمى .

هَجَرْتُهُ ،

أبى الذى أطعمنى جفونه

علمنى محبة الجميع ؛

وها أنا أعيش مثل طائر مطارد .

أغنيته ، يُقال عن أغنيته ،

غريبة ،

ليس بها من الركام وتر ولاصدى

وجبهتى ، كما يُقال ، مثلها غريبة .

.....

للموت ، يا فينيق ، فى شبابنا  
للموت فى حياتنا  
بيادر ، منابع

لها المسيح ضفتان ، والصليب جبل وكرمة .

ليس رياح وحدة ،

ولاصدى القبور فى خطوره .

وأمس يافينيقي ، أمس واحد

مات على صليبه .

خبا وعاد وهجه

كان يُرى بحيرة من كرز

حريقة من الضياء ، موعداً .

خبا وعاد وهجه

من الرماد والدجى

تأجّجا .

وها ، له أجنحة بعدد الزهور فى بلادنا

بعدد الأيام والسنين والحصى

ملك يا فينيق فاضح حبه

علا ، أمس جرعنا له ، فمات - مات باسطاً

جناحه ، محتضناً حتى الذى رمده .

ملك يا فينيق

يا حاضن الربيع واللهب

يا طيرى الوديع كالنعب ،

يا رائد الطريق .

#### البعث والرماد : ترتيلة البعث

فينيق ، يا فينيق

يا طائر الحنين والحريق

.....

ولا أزال شاعراً بقوتي  
صدرى في علوه ،  
وجبهتي كازنة  
والشمس في تلقى لصيقة .

.....

البطل استدار صوب خصمه  
للوحش ألف خنجر  
إنيا به مطاحن  
والظفر السنين سم حية .  
والبطل القوى مثل حمل  
تموز مثل حمل - مع الربيع طافر  
مع الزهور والحقول والجداول  
النجمة العاشقة المياه ،  
تموز نهر شرير تقوص في قراره  
السما . تموز غصن كرم  
تخبئه الطيور في عشاشها ،  
تموز كالإله .

البطل استدار صوب خصمه  
تموز يستدير نحو خصمه :  
أحشاؤه نابغة شقائق  
ووجهه غائم ، حداثق من المطر .  
ودمه ، ها دمه جرى  
سواقياً صغيرة تجمعت وكبرت  
وأصبحت نهر  
ولا يزال جارياً - ليس بعيداً من هنا -  
أحمر يخطف البصر  
والندثر الوحش وظل خصمه الإله

فينيق مت ، فينيق مت  
فينيق ولتبدأ بك الحرائق  
لتبدأ الشقائق  
لتبدأ الحياة  
فينيق يا رماد يا صلالة .  
نيراننا جامعة الأوار كي يولد فينا بطل  
مدينة جديدة .  
نيراننا الخفية الحدود في جذورنا  
تمجد الهنيئة التي بها  
يحترق العالم كي يصير عالماً مثل اسمه ،  
مثل اسمك - الرماد والتجدد  
مثل اسمك - الحياة والمحبة التي تموت فدية ،  
تُحرقنا ، تربطنا بريشك الرمدي  
لننتدى .  
.....  
سيدتي أنا اسمي التجدد  
أنا اسمي الغد  
الغد الذي يقترب - الغد الذي يبتعد .  
في مهجتي حريقة نبيمة  
فينيق سر مهجتي  
وحد بي ، وباسمه عرفت شكل حاضري  
وباسمه أعيش نار حاضري .  
سيدتي العجوز لست شاعراً  
بالخطر الذي ترين ، ها يدى مليئة بلحمها  
هادرة يدها .  
وها أنا أسير ، دائماً أسير ، خطوتي  
تحتبني ، وقدمي عاشقة غبارها ، نافضة غبارها .

## لموطن أعرفه أجهل

لربما لمعلبك، ربما لمذبح هناك .

هذان مستغلصان من سباق قصيدة أطول، «البعث والرمادة»، نُشرت للمرة الأولى ١٩٥٨، رغم أنها كُتبت في عام أسبق. أدونيس غالباً يكرر نفسه، وهذا التكرار التعاوني، على غير شبيه من الزهد الصوفي، مخاطب لأهنة وثنية ترمز لانبعاث روعي لدى العرب (السوريين). إن البحر غير المنتظم يتنوع مع أمزجة القصيدة ويعززها. الشاعر يبحث عن حسن بالهوية في ماضي فنيقي بعيد، «نيراننا الخفية الحدود في شروشنا»، ولذلك فهو يعيش في «أفقي» جديد.

هو يرفض أبويه بعد بلوى دمرت روحه، «مكرها معذبا». خوفه أن يصير قطعة من الحصيرة، مثل أمه، انعكس على قلقه الخاص أن يصير ثابتاً في دروبه، شيئاً قد يحدد «صدوره... باختناق». لو قرأ أحد «الحصيرة» كحصيرة الصلاة، يمكنه أن يجادل في أن صورة الأم تمثل ديناً تقليدياً. فهو يهتق على «غبار»، بينما يكون في سجدة، غير قادر على نفث مشاعره من العبث والفرغ. إن سلمى الجبوسى تطرد تقدير خالدة سعيد لصدمة أن والده احترق حتى الموت فقد تكون من وضع خيال الشاعر. عموماً، من الممكن أن يلصق الشاعر لمشاعره الشخصية حين يكتب «لا أب يحبيك خو قلبه» وأبى الذى أطعننى جفوله (علمه الحكمة والمأثور الشعبي). رغم ذلك، فهو مكره، معذب، معجز (الذى يلفه بـ «يدى ممي وجبهتى على الحصيرة») كى يتمثل مع الفينيقي ويضحي بنفسه، يجاهد لإحراز الاعتراف بإبداعه، «صدى» لـ «أخنيته».

اعتاد أدونيس أن يكون عضواً نشطاً في الحزب القومي الاشتراكي السوري الذى أسسه أنطون سعادة (١٩٠٤ - ١٩٤٩). وهذا الأخير قد استحث «ربط مقولات سوريا القديمة بالانتماءات المعاصرة» (وكاشفاً جن) خيوط التواصل الفلسفى ما بين السابق واللاحق. كان أدونيس أيضاً واحداً من مجموعة شعراء استخدموا المسيح رمزاً له وجوده الشعرى في الكتاب المقدس، أما بول نوبل اليسوعى فكان معلمه الناصح.

## ظل معنا شقائق

جدولاً من الزهر

وظل في النهر.

البطل اهتدى، مضى لموته

لا، لن أرى جبينه الغريق فى غيومه

الغريق فى بذوره

ولن أخط صدره ببؤبؤى .

لا، لن أراه مطراً وجثة من الرياح

مطراً وجثة من الحقول والحصاد

لن أرى صوالة الحياة فى رمانه

ففى غد أرى إليه صورةً جديدةً فى بطل يحبه

وفى غد أسمع أغنية حزينة مفرحة .

فينيق، تلك لحظة انبعاثك الجديد .

صار شبيه الرمان صار شراً ولهياً كواكباً

والربيع دب فى الجدور، فى الثرى،

أزاح رمل أمسنا - العجوز والثلاثة :

الركام والفراغ والدجى .

فينيق خلّ بصرى عليك، خلّ بصرى،

.....

وخلّنى أشم فيها (الجمرة) اللهب الهياكلى -

ربما لصور فيها سمّة

وربما تجسدت قرطاجة :

دقائق الغبار فيها لهب

والطفل فيها حطب ذبيحة المصير .

خلّنى مرة أخيرة

أحلم أن رتّنى جمرة

ياخذنى بخورها، يطير بى



للشاعر، حيث الرمل هو حد الضياع الذي ينشد رمزاً خفق الحياة، في انتشاره المتيد من الصحراء.

إن مجاز أدونيس يستحضر بشكل غير مباشر الربيع اللبناني الذي «له أجنحة بعبد الزهور في بلادنا» مستهدفاً الطيور والزهور التي تغطي جانب التلال. إن جبهة الشاعر مثل أرزة طويلة العمر، رمز «لبنان»، وهو يستعيد خلق الإحساس بالشروق المرقش الذي يضرب العين من خلل خضرة الأرز، أينما توجه للره. ويقترح طيوراً رقيقة تبني عشاشها في الربيع بتشبيه تموز بـ «عصن كرمه» (أنا الكرمة يوحنا ١٥: ١) «تجبه الطيور في عشاشها».

اللازمة الأخيرة هي رقية ملحة: إنها تربية للبث، احتفال، أمل وصلاة. وتجادل سلمى الجيرسي أن أدونيس يقشّر «في إنجاز توليف من الحاضر والماضي» وتحس أنه يخل في فرط التبسيط بالمسيح وجعله مجرد رمز لبث أمة، يجره الاستشهاد. وعموماً، فإن الإشارات العاطفية للعب، وميليك وقرطاجة ليست محدودة تماماً في هذا الخيال الشائع. فأي رمز يمكن له أن يكون تردداً خلال سياق ثقافي معين، ويتوسيد ثلاثة رموز كهله نجد أدونيس في الحقيقة يرحب بفكرة إعادة الميلاد كي يصير عالمية.

#### مولية الأيام الحاضرة

عربات النفي

تجتاز الأسوار

بين غناه النفي

وزغيد النار

أه الأشعار

رحلت مع عربات النفي.

الريح ثقيلة علينا ورماد إيماننا على الأرض. تلمح روحنا في بريق شقيرة أو على طرف خوذة، وخريف المالح يتناثر فوق جراحنا وما من شجرة أو نوع.

إن دورة هذه القصيدة، التي تتعامل مع فكرة البعث الروحي بعد التحلل والموت، غنية في الأسطورة، رمزاً ومجازاً حياً. أساطير الفينيقي وتموز منسوجة داخلياً مع المسيح، وغلب الأخير الاقتدالي وعودته الظاهرة من الموت تمتد لعناق الاثنين السابقين. إن الفينيقي طائر عربي خرافي، شرب، يحرق نفسه كل نصف ألف عام وينهض مجدداً من رماده، يرمز لبث الروحي لدى العرب الذين يحرقون القدماء لأجل حضارة عالمية ستبث.

مثل المسيح الذي قال: «اغفر لهم يا إلهي، فإنهم لا يعلمون»، مات الفينيقي «مضطجاً حتى الذي رثه». الصليب والخرقة قد صارا رمزين للتضحية الذاتية، والشاعر يتعامل مع صور ترحب بالموت كي تتغلب عليه. ومثل تموز ذلك الإله الفينيقي القديم، الذي تعلن عودته إلى الحياة عن الحياة والخصب، يرمز للمطر والحصاد. مع المجاز المسيحي، تموز شبيه بالحمل غير المقدس. إن خصمه، خنزير تقليدي، مأكنة قاتلة، يستلح الجفاف والتدمير. جسم تموز، مع الربيع طافره، كل نفس فيه يملأ الأرض بالحياة والأمل، يصير طعاماً للطبيعة في قربان ظاهري. قارن (إنجيل) يوحنا: ٥: ٥٥ «من يأكل جسدي ويشرب دمي فله حياة أبدية. لأن جسدي مأكول حتى ودمي مشرب حق». وكذلك (إنجيل) لوقا (٢٢): ١٩: ٢٠ «وأخذ خبزاً وشكر وكسّر وأعطاهم قائلاً هذا هو جسدي الذي يبلل عنكم. امنعوا هذا لذكري. وكذلك الكأس أيضاً بعد العشاء قائلاً هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الذي يسفك عنكم». أحياء تموز نصير شقائق، تعلن الربيع، وجهه غمام، حدائق من المطر، كأنه يقول، كل عام يصل المطر كي يجعل الأرض خضبة ويسري دمه في أنهار خلال الأرض مثلاً لها، كأوردة في جسد. وهكذا شعلة المسيح التي أعمت لكنها تتكرر في أية لحظة، مجد موت تموز درياً للحياة الغالدة، ليصير «لهباً كواكبياً».

ويسمح هذا للربيع أن يزحف في الجذور، في الثرى، مزجها «ورمل أسننا، المعجوز والبلالة، الركام والفراغ والدجي». قد يرمز الثلاثة للبأس، للتجذب والجهل، وقد تمثل المعجوز «ثقافة خرفة (ثقافة إسلامية - عربية)؟ معادية

وضاق جلدنا

باسم خراب سعيد

بياس ميلادنا -

ضيقه جيه ايماننا والسنون عفاء راحة .  
عواصفنا في خرق وسماؤنا الرمل وها نحن  
في مفارق الفصول . نتحصن بأهدابنا ونمشي  
تحت سماء فسيحة من البقال والمدافع وغبار  
المقابر يمسك بأهدابنا ، والأرض كلها بلون  
أهدابنا وأهدابنا مخطية بالإبر .

الحياة هزيلة في هذه الدقائق من العمر .  
النهار لا حواجب له ، وليس للشمس أهداب  
طويلة ، وتحت ألبنة الجليد والرمل تكبر  
ويكبر الناس .

الناس ! قشور جديدة من كل صوب ، طعم  
نادر من الزنبرج وسماء لا تتضيق تحتها  
السنايل .

الناس ! تحت لسانهم يتكيس الرمد ، وفوق  
أنوفهم تتدحرج صخرة الصمت ، وبناة  
الممالك يسرجونهم ويعرضونهم لعباً في  
الساحات وأرائك وأعلاما . ولاهمس في بردي  
والفراش ، لا لقاح ، لا تلمل . السلالة عاقرة في  
بلاد غرسة ، والتاريخ يحمل بقاياها إلى  
أرض أخرى .

أيتها الأرض المفروشة بالوبر ، أيتها الخريطة  
الجامحة من القمع والنقط والمراقي ، يا أرضاً  
بلون الهجرة وبلون الريح - هل سينهض من  
جديد ، شعب جديد في حقول الأفيون  
والقات ؟

هل ستنهض ريع جديدة ضد الرمل ؟

وأنت أيها المطر ، أيها المطر الذي يغسل  
الانتقاض والخرائب ، أيها المطر الذي يغسل  
الجيف ، ترقق أيضاً وغسل تاريخ شعبي -

بعيداً تجر المأساة وجه تاريخنا ، وتاريخنا ذاكرة  
يثقبها الريح ، وسهول غريبة من الشوك  
الوحشي .

في أية جداول بحرية نفسل تاريخنا المضمخ  
بمسك العوانس والأراذل العافيات من الحج ،  
الموت يفرق للدراويش حيث تتخطف  
السراويل ، ويحيل الصوف بالمعجزة ، وتحظى  
بربيعها جراحة الروح .

الليل يتخترق وفوق جثث العصفير تدب طفولة  
النهار ، والبحر يفلق في وجهنا سريده ، وعبتا  
يتحزحزح الباب المرصد . ونصرخ وتعلم باليكاه  
والدمع في العينين ، وتلوى أعناقنا تحت الريح  
والصقيع .

وبلائي امرأة من الحمى ، جسر للملذات يعبره  
القراصنة وتصفق لهم حشود الرمل . ومن بابها  
الصلصالي تلمح عيوننا أشياء الناس - أشخاص  
لقبور الأطفال ، مجامر للأولياء ، شواهد من  
الحجر الأسود ، والمقول مليئة بالعظام والرحم ،  
وتناثيل البطولة جيف ناعمة .

ونمضي ، سدورنا إلى البحر ، وفي كلماتنا يرقد  
نحيب عصر آخر ، وكلماتنا لاورث لها ؛ نعانق  
جذر الوحدة ، نشم الغرابية البكر في حجر  
الهاوية ، ونسمع مراكبتنا ترسل خوارها اليأس ،  
واليأس ملال طالع والشر في طفولته . وعند  
مساقط الأنهار في بحرننا المنيث ، يلد الليل أعياداً  
وعرائش من الرّيد والرمل ، من الجراد والرمل .

ونمضي ، والريح يحصد الكركب ، في منحدرات  
من الوحل والنصيب ، والأرض تحزف دماً في  
خواصرنا والبحر سد أخضر .

في أي رب جديد

تنهض أجسادنا

ضاق علينا الحديد

فوق الهاوية سنبس ، ولسوف نظل في قوة  
المستقبل -

تلك هي عتبة المستقبل :

«سمر طالع من البحر، ملئ بقطعة الذهب ، يعلم  
الرفض ، يمنح أسماء جديدة وتحت جفونه  
يتحفر نسر المستقبل .

أسمر طالع من البحر لا تغويه أعياد الجثث ،  
ملئ بالعالم ملئ برياح تكس الوباء ، والنسمة  
الخالقة في رياحه تقسر الحجر على الحب ،  
على الرقص والحب.»

آلهة الرمل تتطرح على جسامها والنبع يدفق  
تحت العوسجة؛ ما من حنظل على الشفاه  
ولاموت في البحر.

... ونأتي إلى بلادنا الأسيرة حيث للمصباح  
كنيسة والنحلة رابية.

- من أي بلاد آتيت من أي حظيرة لا اسم لها ؟  
- لم يكتمل وطني بعد . روعي بعيدة ولاملك لي  
حيث يبدا القراصنة ، يأكل الناس بعضهم  
وتنتهى الكلمة . وحيث يبدا القراصنة أحمل كتيبي  
وأمضي - أسكن في في قلبى وأنسج بحريز  
القصاصد سماء جديدة.

أيها البحر يا صديق الجرح أيها الجرح يا صديق  
الملح

أيها البحر الأبيض

أيها القرات يا أيامًا بلا رقم

أيها العاصي يا سريرا بلا طفل

وأنت يا بردي -

لقد شربتك جميعا وما ارتويت ، لكنني تلمعت  
الحب ، ووحده الياس جدير بالحب .

ياش وليس من موت، تائه وأكره الشهادية -  
عيني مليئة بالكذب ، والشك يكبو قشرة  
الأرض ، وليس لي قدم في موطن الوحل.

يجهل أن الصخرة الجارحة

قصيدة مخنونة في الشفاه

ويفهم الجاموسة النابحة

حمامة أو زهرة أو إله ،

وذاث يوم تبعث الحشرات

في وطن الضفادع الجائحة

وتنقل الخبز لنا والصلاة

جرادة أو نملة ضائعة .

هو ذا اعتراف الرمح الثالث ،

هو ذا أنا

اقتلني أيها الصدق .

- (.. تضلري يا فتوة بأوراق أكثر اخضرارا.  
لايزال الشعر معنا ، لايزال البحر معنا والعلم - :

ولسيحون هذه الأفراس المحممة؛ لخراسان  
هذه الرماح . بيتنا ذهب على سفوح هملايا ،  
وسمرقند راية . بأهدابنا للمنا طحالب الأرض ،  
بعروقنا ربطنا الأزهار الهارية . كنا نفعل  
النهار المبتلع ، والحجر حريق تحت أقدامنا  
والأفق صهوة جوادنا ونعالها الرياح الأربع .

تلك هي دروبنا - تنزج الصاعقة ، نفعل  
غفوة الأرض ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة.  
تلك هي تخومنا - نحن أكثر اخضرارا من البحر  
، نحن أكثر فتوة من النهار ، والشمس بين  
أصابعنا نرد أخضر .

تحت قسمر الفرية يزغف جناح الربيع ، ومن  
المراكب الجامحة وهي تمجر البصر للميت في  
الرياح ، تجنح ريح أخرى ، وتهز أبواب المدينة.  
وغدا تنفتح وتحرق حصانها من الجراد  
والرمل.

أوديس قد تقدم إلى هذا النوع الأدبي الجديد من خلال أعمال سان جون بيرس. لقد وظفه ليفيد منه في «مزامير» التي تكون جزءاً من (أغاني مهيار النمشتقي) مولدة توتراً ومجازاً شخصياً عالياً.

إن «مرثية الأيام الحاضرة» ظاهرياً هي ذروة سنين البحث المتوتر والتساؤل عن دور لأوديس. هي واحدة من أعماله المطولة وتنقسم إلى أربعة أقسام واضحة، كل منها يقدم نظاماً مختلفاً في الرؤية الشعرية، عارضاً مجازاً الغريب وفكره اللغوي.

يطلب الشاعر الماضي التالف لأمته (وبشكل تنبؤي لشاعر ذكر) يشبهه بامرأة تقع في فسة لـ «قراصنة» أو قبائل بربرية تصفق لوصولهم فهم «حشود الرمل»، هنا يمثلون موت الفكر والحركة. وهذه «الأمساء» تلمحها «هيرونا البعيدة» من «بابها الصلصالي». وهذه صورة شقية تعمل على مستويين: إنه ينقل فكرة الأسلاف المشردين الواقفين في بيوت سفحتها الحرب يبدون عاجزين، بينما يلحج ذلك أيضاً إلى أن العيون قد جففت نفسها من البكاء. وبهذا، ورغم أننا «نطمح بالبكاء... لادمع في العيون»: يرى أن تاريخ بلاده «سهول غريبة من الشوك الوحشي... ذاكرة يشجبها الرب» مستحضراً ذاكرة شعبية لقبائل التتر المرعدة عبر البلاد، بينما الرب مثل شوكة تنحس «الجراح». الجرح رمز مهم لأوديس لأنه منه مؤلم حيث يشهد المبركات ويحجب الرضى. وهذه النهاية فهو يرحب به «خريف المالح»، الذي سوف يجعل الجروح تؤخره ويؤخر التئامها.

وحيث يعرض الشاعر البقاء المزمع للإسلام التقليدي فهو يتظاهر بالتناقض الوهمي الساخر حتى إنه «تخطى بريهما جردة الروح»، وفي هذه الأحوال يستحيل على نيل الروح أن يزدهر. وإذا كان مثل هذا التأثير الجريح لماضي سطحي على الحاضر حتى إنه «في كلمتنا يرقد تحيب عصر آخر» و«كلمتنا لا وريث لها»، فهو يفشل في العثور على أذان مصيخة. يساق الشاعر لطرح السؤال «في أية جناتول بحرية نفعل تاريخنا؟». وعموماً، فإن «البحر الميت... سد أخضر» (وتتهمك نرى أن الأخضر هو لون الخضرة) يلقى بخيبة أمل «الجرداد والرمل» الذي يجعل الأرض «تتلف دماً في

هو ذا شراع الغربة، هو ذا وجهي المسافر. أترك ورائي أمداقائي - قضبان الحديد والسجون، وأترك بلادى لأولئك الرواقيين المجانين،

وأمنسى وليس لي غير أحزاني الطويلة ومسافاتي الكوكبية وفي موكبي حبيبتى وشعري. وأمنسى، وفوق جبيني يعمل نحل الغربة، وفي عيني يرقد شعبي الضائع،

وأمنسى وأنا أحلم - بالقلوب المعلقة في الدوالي والرقوس للزروعة في الحقول، وأتذكر أن هذه ليست إلا بقايا أحبابي. وحين تتخلل في عروقي رائحة البحر، وتلمأ شعر حبيبتى قبل الريح وتوت الشواطئ وتبعث، لن أتذكر غير أمي وستنسج لها في ذاكرتي حصيراً لينة تجلس عليها وتبكي.

وداعاً يا عصر الذباب في بلادى،

وافرح أنت يا إلهي يا سي الساحب، تحتي الأرض مفسولة وفي كلماتي نبرة غريبة وفي شعري نكهة العري.

... ورق ولا حير ولا قلب ينفضه الحير والياس نجمة في الجبين

والشر في طفولته والصمت رمل كاسح ولا ورق.

- من أي بلاد أتيت، من أي حظيرة لا اسم لها ؟  
- لم يكتمل وطني بعد، وحي بعيدة ولا ملك لي.

كُتبت هذه القصيدة ونشرت في ١٩٥٨، وتبين تحولات معينة في مدركات الشاعر. ورغم أن الخطوة من الشعر الحر إلى قصائد النثر تبدو صغيرة، فهي مميزة مع ذلك. إن حلول الشعر الحر، مع تأكيد «موسيقى الفكرة»، قد حررا الشعراء العرب الحديثين من مقتضيات الوزن والقافية. وغيب هذه القيود في شعر النثر بينما يمد بمنتفد إبداع لفكرة الشاعر وانفعاله، فهو يتطلب التزاماً دقيقاً بالتقنية. ومن المحتمل أن

نفسه بمعرفة أن الشعر «البحر والحلم» باقي. وهو يلمح لمقدمات دخيلة في التاريخ الإسلامي الذي سمرقند «رايته»، إلى زمن يظهر فيه أن لاشع يمكنه إلقاء المد العربي: «الأفق (كان) صهوة جيانا ونمالها الريح الأربع». في ذلك الوقت «بصرونا رطنا الأزهار الهاربة»، مائعا الدم الحي ليمطي أمارات على الريح والتجدد. الطريق أمانا يقع في تطهير «عقوبة الأرض ونملها بصراخ الأشياء الجديدة». الشاعر واثق أن الإنسان قد يجد يتابع القوة والإبداع خلال نفسه «نحن أكثر انخسارا من البحر»، وأن غدا أكثر إشراقا، يتمثل في «شمس خضراء» يقع بين يدى الإنسان، طالما أن الحظ يحكمه. ورغم أنه منفي «تحت قمر الغربة»، ينظر الشاعر أمامه إلى محفزات التجدد المؤقتة حين «يرغف جراح الريح». بتداء، يأمل ضد الأمل، «المراكب الجاسحة» تملأ أشرعها من الريح الجديدة التي «تهز أبواب المدينة» أو «تغرق حصانها من الجراد والرمل». وفي فوهة المستقبل، يصل شكل فوضوى سوف «يكس الوباء»، «يقسر الحجر على الحب» ويحمر «بلاندا الأسيرة». سيكون «أسمر»، وطنيا، يصعد من البحر مثل أفروديت، «يعلم الرفض» ويفتح نظاما جديدا للقيم بمنح «أسماء جديدة». سيكون حارس مستقبل بلاده: «تحت جفونه تحفز نسر المستقبل». في ذلك الوقت «آلهة الرمل» القاسية سوف تتلصق مثل ذبيحة فلاية الروس.

رغم كل ذلك، يظل في ممالك الرية. نهر بردى يلخص البلاد، بالنسبة إلى الشاعر، لأنه فشل أيضا في الوفاء بحاجياته، عطشه لا يروى، لكنه أعطاه القدرة على الحب، وبهذا قد يحارب اليأس. هو نسج من الهمب والأموات تناقضاته اللاطية: «يأس، وليس من موت، تلك وأكره الهذلية». وهو مسلح باليقين «حيث يبدأ القراصنة» يأكل الناس بعضهم وتنتهى الكلمة... أحمل كشيء وأمضى... أنسج بحر القصائد سماء جديدة. يضع حين يظل في مكان به حكم طفيلان وحيث همه اللذان الضارى يهدد «الكلمة» رسالة الأمل. يفضل أن يرسل وينجز التحول من خلال شعره. رغم أنه قد يتجمع بحة الوهن في مكان منفاه «يصل نحل الغربة»، فيستذكر دوما ناسه المستبدين «وفي

خواصرنا». يوضح أدونيس أفضلية مميزة للفرد اللاواعي، أى وصف الأشياء الهائلة بخواص الكائنات الحية كى يحس بالوحدة معهم وكى يحس أنه محسوس شخصيا بمصيرهم. ورغم رفض الشاعر المجتمع الذى يعيش فيه، فهو يودى لمزله على «جزر الوحدة» التى يتركها - بشغف - من صفته. على أى حال، فهي مأسورة «ترسل عوارها اليأس»، غير قادرة أن تقتلع نفسها من البحر الملت الجرد من التيارات والمد والجزر. يقول الشاعر إن «اليأس هلال طالع»، في حلة يعيد إنشاء الصدمة اللادعة حتى إن الهلال يصير الأكثر لقدا للروح.

يستمر أدونيس في انتقاص قدر ماضى بلاده وحاضرها. «السنون عجفاء رأكدة» كاسكا قنوطه للنبث من «سماوات الرمل»، سماء متعطشة للماء، حتى إنها تفشل في توليد المطر وهب الحياة. «تتحصن بأهلانها» ضد الرمال التى تمسى الرؤية الشعرية، رغم أن «غبار المقابر يمسك بأهلانها». يرغم الناس على الحياة تحت «أقنعة الجليد والرمل» التى تخنق مشاعرهم الأصلية. «تحت لسانهم يتكلس الرماد»، إن بواصت رغباتهم غير المشبعة، التى لا يمكن الإفصاح عنها بينما «فوق أنوفهم تتحرج صخرة الصمت»، تفرض الاضطهاد عليهم من قبل حكاهم الطفلة، فهم يستغلونهم دورا لدعم سيطرتهم وكدر وإق. إنهم «يسرجونهم ويحرضونهم لمبا في الساحات وأراك وأعلاما». إن عجز البلاد التناسلى ينمكس في بردى والفترات: فهما يمران لحسب، مثل تاريخ «يحمل بقايا إلى أرض أخرى». يتصور الشاعر مستقبلا محيطا لبلاده حين يتحدر لاعتبارات سياسية - جغرافية، «خرطة... من القمح والنفط والمراوى» لو لم يثق الناس من إدمانهم لـ «الأفيون والقات». والطريقة الوحيدة للقضاء على طاغية الرمل هو أن تنهض ربح جديدة ضده، حاملة معها «المطر الذى يفسل الأنقاض والغراب (و) الجيف». لو في مرة تنظف تاريخ البلاد من معاله البغيضة، ينبعث «الصدق». وحتى في أسوأ الأحوال، فإن المخلوقات الضعيلة مثل «نملة ضائعة» يمكنها أن تنقل الأمل في صورة «العجز والصلاة».

يستخدم أدونيس جملة اعتراضية ممتدة في هذه الفقرة كى يدمج الماضى البعيد مع المستقبل ويفتح رؤيته. إنه يراى

أخلق شهوة كلها التنين .

أعيش خفية في أحضان شمس تأتي . أحتس  
بطفولة الليل تاركا رأسي فوق ركبة الصباح  
أخرج وأكتب أسفار الخروج ولا ميعاد  
ينتظرتني .

إنني نبي وشكاك .

أعجن خميرة السقوط، أترك الماضي في  
سقوطه وأختار نفسي ، أفلطح العصر  
وأصفحه ، أناديه - أيها العملاق المسخ أيها  
المسخ العملاق وأضحك وأبكي .

إنني حجة ضد العصر .

أصحو الآثار والبقيع في داخلي . أغسل داخلي  
وأبقيه فارغاً ونظيفاً . هكذا تحت نفسي أحياء .

بالنزيف تتغذى عروقي ولا مكان لي بين  
الموتى . الحياة ضحية ولا أعرف أن أموت  
- إن زمانى خفى وتحت العيون ، وأمس  
دخلت في طقس المروج وكان الماء لهيبى .

إننى عَجُولٌ والموت يتبعنى حاشداً رياحه بين  
عينى . أضحك معه وأبكي في رقة الهُنب - أه  
الموتُ المهرجُ الموتُ الباكى .

أعرف أنني في شرخ الموت ، أتبلنُ القبرُ  
وأخشن كلماتي ، لكنني حى - يصرف هذا  
غيري ،

أهجم وأستأصل ، أعبّر وأزدرى . حيث أعبر  
يسقط شلال عالم آخر ، وحيث أعبرُ للموت  
واللا مَرَّ ،

وسابقي ؛ فانا مسيحٌ بنفسى .

هذه القصيدة من (أغاني مهبّار الدمشقي) نشرت  
١٩٦٢ . في هذه المرحلة من تطوره الأدبي يظهر أنه يتراجع  
عميقاً إلى نفسه كسلخاة تسحب إلى درفتها: «هكذا تحت  
نفسى أحياء» ولذلك فهو يتعافى وينمو . يبحث عن طاقات

عيني يرقد شعبي الضائع» . وبشكل سريالي يتصور الذين  
يضحون بحياتهم لتحرير بلادهم أنهم قد يثرون تربة المصيان،  
«بالقلوب المعلقة في الدوالي... الرؤوس المزروعة في  
الحقول» .

يغير الشاعر المزاج بإعادة بحث رقيقة لإحساس الاقتراب  
من البحر، «حين تدخل في عروقي رائحة البحر (تجددني)  
وتملأ شعر حببتي قبل الريح» . التجدد سيهب «نيرة غريبة...  
نكهة المرء» لشعره ويزيل الزيادات. تقصّ الإلهام قد يسبب  
للشاعر أن يهرب أحياناً حالة من الجمود («ورق ولا حبره»)  
وقد لا يقدر («لا قلب ينفضه الحبره»)، وعموماً فهو يمتدّد،  
مثل كبير كاسي، أن الصمت نوع من الرضا «الصمت ومل  
كاسح ولا ورق» .

ينهى الشاعر اتهامه اللاذع بالأمل المتورث في المستقبل  
«لم يكتمل وطني بعد، روى بعبدة ولا ملك لي» .

مزمور (ساحر الغبار)

أحمل هاويتي وأمشي . أطمس الدروب التي  
تتناهى ؛ أفتح الدروب الطويلة كالهبوء  
والتراب - خالفاً من خطواتي أعداء لي ، أعداء  
في مستوًى . وسادتي الهاوية والخرائب  
ضليعتي .

إنني الموت ، حقا .

التابين صيغى - أمحو وانتظر من يمحوئى . لا  
شدوذ في نضائي وسحري . هكذا أعيش في  
ذاكرة الهواء .

أكتشف نبرة لعصرنا وغنة -

عصر يفتت كالرمل يتلاحم كالتوتياء ؛ عصر  
السحاب المسعى قطيئاً والصنائج المسماة  
أدمغة . عصر الخضوع والسراب . عصر  
الدمية والفزاعة ، عصر اللحظة الشرهة ،  
عصر احتدار لاقرار له .

ولاشريان عندي لهذا العصر - إنني مبعثر ولا  
شئ يجمعني .

أدونيس يمد، في هذه المرحلة، عليه أن يتقلب على  
عقبات نفسية ويخرج من صدقته.

### مروءة الحجر

عارياً تحت نخيل الآلهة،

لا يمساً رمل السنين

كنتُ ألهو باحتضاري

كنتُ أبني ملكوت الآخرين

بغباري .

يانبئى الكلمات التائهة

يانبئى السفر الآتى إلينا

في رياح المطر

أنا والياس عرفنا أنك الآتى إلينا

وعرفناك تبياً يحتضر

فانحنينا

وهتفنا : «أيها الآتى إلينا

ضائعاً يقطر نلماً وحريقاً

نحن نرضاك إلهاً وصديقاً

في مرايا الحجر» .

يانبئى السفر

أنا أرضاك إلهاً ورقيقاً

في مرايا الحجر .

باسمك اليوم أغنى للغيوم

وساينى بين قلبى والفضاء

عند أطراف النجوم

الشقاء الاستعمارية بالنوم، يلتبس الأمان الذى يحسه الطفل  
عند اليقظة برأسه على حجر أمه: «أحمنى بطقولة الليل تاركاً  
رأسى فوق ركبة الصباح». يحاول الشاعر أن يحدد نفسه في  
عقله الباطن: «أصحو الأفكار والبقع في داخلي»؛ لأنه يحس  
تماماً بأنه لا يلمس الحقيقة، يمارس نفسه الذاتي: «لا  
شريان عندى لهذا العصر - إثنى مبعثر ولا شيء يجمعني».

يخلق أدونيس حقيقة الخاصة، جميعه الخاص الذى هو  
«وسادته». له هوية مع الموت والدمار، ولا يؤسس نفسه من  
الماضى وجماعة الحاضر مستخدماً المجاز بقوة عبثاً بالتخمر:  
«أعجن خميرة السقوط، أترك الماضى في سقوطه وأختار  
نفسى. أفلطح العصر وأصفحه». رغم أن أدونيس يقول ذلك،  
فهو «فى شرح الموت»، إرداف شوق، إنه يهى أن الموت  
المعجل هو ذاته المتحولة، وأنه أسوأ أعداءه: «لكننى حى...  
ولامكان لى بين الموتى». قد يكون ما يحاربه أدونيس هو  
نهابة إبداعه وروحه: «إثنى عجل والموت يتعنى حاشداً راحه  
بين عيني». أضحك معه وأبكى في رقة الهلبه. من الواضح  
أن هناك تناقضات انفعالية ملازمة يمر عنها بالضحك والبكاء  
(حالة معروفة بالهستيريا). وبالمشابهة، فإن الشاعر يجادل:  
«إثنى نبى وشكأك أحدكما يؤمن والأخر يشك في الوقت  
نفسه. إنه يرفض عصر «الخضوع والسرابة» إنه لا يثق  
كالرمل (عقيم)» ومن بين نغمه ينتظر باطنياً شيئاً شوقاً  
يستعيد الإبداع والحياة: «أعيش خفية في أحضان شمسي  
تألى... زمانى غطى وتحت العمود». إن رضى أدونيس للتقليد  
يتضح من البيت «أسس دخلت في طقس الموج وكان الماء  
لهيبى»، فهو منصرف للعبداء، للبحر، رمز الحياة والقدر،  
وعلى النقيض يريد أن يجعل الماء لهيباً هيكلية. هذه الفكرة  
تنقل صورة الغروب اللبائى، حين يبدو أن اللوح على نار.

إن استخدم أدونيس المتكرر للضمير «أنا» يدعم الطبيعة  
الاستبطانية لهذا المزمور، التى تستحضر مجازات داخلية  
لانساقات سورالية. يبدو كأنه في شرك دائم على مشهد  
شيطاني مثل شخصيات ه.ج. ويلز في (رحلة إلى قلب  
الأرض)، التى هى، في التحليل الأخير، عقله: «حيث أصبر  
يسقط شلال عالم آخر، وحيث أصبر الموت واللامر. وسأبقى،  
فأنا مسيح بنفسى».

حاجزاً يلبس وجه البشر

والسما

وأغنى للغيوم -

حجر وجهي ولن أعبد غير الحجر .

هذه القصيدة، نُشرت أيضاً في (أغاني مهبّار الدمشقي) ١٩٦٢، تشير بوضوح من البيت الأول، الذي يؤازر المزاج الغامض العنصرى للقصيدة. يقود الشاعر وجوداً غير مجازي أساساً، رافضاً التطابق «عرباً تحت تحويل الألهة». إنه بشكل نرجسي يخدم «إلهه»، دون أن يكون لديه أي شيء مشبع يفعله علناً «أبني ملكوت الآخرين/ بغيري» أي يبنى قلاعاً في الهواء يستهار لدى أدنى لسة. إنه يلبس «رمل السنين»، مغلفاً بالجلب الراسخ حيث «رياح المطر» تقتل .

عصوماً، فإن الخصب سوف يصبح «نبي الكلمات السالفة»، كآله كاستندر(\*) الافتدائية، مثل شخص يطرد من بلاده «يقطر نفياً وحرقاً». هنا مثل من يعطي نوعاً من الحافظ لخيال الشاعر، يسمح له أن يبنى «للغيوم». فقط اليقين بأن «نبي السفر الأني» يمكن الشاعر أن يحس بجماله وأدميته، جاهلاً إنسانيته تتساق في «الفضاء». وجهه من حجر، ظاهرياً يبدو أنه لا يحس، لأن الحجر لا يتسم أو يحرك انفعالا، رغم أن له قلباً، يدق، منتظراً.

من الصعب أن ندرك مفهوم مرآة الحجر - الأفضل أن نفهمه حجراً لامعاً يعطي انعكاساً غير واضح. وربما يشير الشاعر إلى نفسه، لأن وجه المرء ينعكس في مرآة، وجدير بالتصديق أن أدونيس يقترب في الحقيقة من انعكاسه الخاص: «أنا أرضاك إلهاً رفيقاً / في مرايا الحجر». يبدو هذا كأن الركود والتراخي قد حولوا الشاعر إلى نوع من «الوثن» أو شكل من «اليدوزا»: «حجر وجهي ولن أعبد غير الحجر».

غبطة الجنون

هدمت قصر الرمل في العيون

منحت للتكايا

مجامر الأفيون -

مجامر الأفيون والسجاد والمرايا :

رجعت وجه الصبر والقبول

رقصت للأفول

لجنة الإله -

باسمك ياسحابة الاجراس

ياعرس الانقراض واليباس

يايقع الرب على الجباه .

هذه القصيدة مؤرخة أيضاً في ١٩٦٢، منشورة في (أغاني مهبّار الدمشقي). في هذه القصيدة يجعل أدونيس رفضه العنيف واضحاً للدين التقليدي، كونه مرادفاً في ياله للاضطهاد والسيطرة ويحير المجتمع على الثبات والجمود. وهو يقترح الجنون للإحلال محل الوثن التقليدي والممارسات الدينية التوحيدية.

ر بهذه النهاية في «غبطة الجنون» ينشد أدونيس تحريض بيوت الدرابيش بمنعها «مجامر الأفيون» (بدلاً من البخور) بتأثيرها المسكر الذي يتخلل «التكايا». وهذا سيؤدي إلى أول القمود والأعراف. يمكن أن نقول إن قصائد أدونيس تفهم بصورة أفضل تحت تأثير معامل هذيان، كآله الهذري الذي يستخدمه هنود المكسيك كجور من مشاعرهم الحلمية. وفي الواقع، فإن هناك نوعاً من الهذري يستخدم دائماً في سياق ديني في تقاليد ثقافية كثيرة. على سبيل المثال، في شعار شامانية، يسمح الهذري للروح أن تنسرب إلى منشعها فتجعله يشارك في «الرؤية».

إن أدونيس، لدى رؤيته «قصر الرمل في العيون» ولدى تعرفه دينية تقليدية لا يقبض على شيء يصلح له، وهو الآن يؤازر الرفض للطاعة غير المتسائلة: «رجعت وجه الصبر والقبول». وفيها يكون هدفه تأكيد الفوضى وحجب الركود: «باسمك... ياعرس الانقراض واليباس».

مزمور (الزمان الصغير)

تتقاسم الفضاء الموت وأنا

نرفع بريق المجاعة، الخبز وأنا

\* كاستندر، ابنه براهيم الموهوبة للنبوة، لكن كان مصيرها أن لا يؤمن بها أحد.

[المترجم]



الكلمة أكثر أهمية لذا سيمتحنها «عضوا جنسيا» ليستعيد الإبداع والقوة. هذا سوف يحدث: «وغداً أعلق بشوب الخرافة» - هذا الثوب الذي يمنع حرية الحركة ويعوق حرية الفكر والتعبير.

يتوحد الشاعر مع كل من الموت والخبز وأهب الحياة، مستخدماً تناقضاً تهكمياً: «يرق الجماعة لبوصل مشاعره المربكة وتحرره من الوهم. للجنون هو مسيحه، للتنلور للخدمة، هو درب الخلاص».

### ريشة الغراب

أت بلا زهر ولا حقول

أت بلا فصول؛

لا شيء لي في الرمل في الرياح

في روعة الصباح

إلا دم فتى

يجري مع السماء

والأرض في جيبيني الذبي

رفء عصافير بلا انتهاء .

أت بلا فصول

أت بلا زهر ولا حقول

وفي دمي نبع من الغبار؛

أعيش في عيني

أكل من عيني -

أحيا ، أسوق العمز في انتظار

سفينة تعانق الوجود

تفوص للقرار

كانها تحلم أو تحار

كانها تضي ولا تعود .

- ٢ -

في سرطان الصمت في الحصار

أكتب أشعاري على التراب

بريشة الغراب ،

أعرف ، لا ضوء على جفوني -

لا شيء ، إلا حكمة الغبار .

وغداً أعلق بثوب الخرافة وأتسلق حائط الظل. سيعلق بي آنذاك موكب من مزامير الحجر -

آه أيها الجنون ياسيدي يامسيحي.

أبحث عن شمس تقيم في العيون ، عن عيون ترى الضوء كل الضوء . أبحث عن جذع شجرة يصير جسداً، أبحث عما يعطي للكلمة عضواً جنسياً، وما يعلم الظل أن يبقى جلدًا للأرض ، وما يتقب السماء . أبحث عما يعطي للحجر شفاه الأطفال ، وللتاريخ قوس قزح ، وللأغاني حناجر الشعر.

أبحث عما يعطي التخوم المتوجة ، التخوم ألقى لا ترى بين البحر والصخر ، بين السحاب والرمل ، وبين النهار والليل.

أبحث عما يوحد نبراتنا - الله وأنا ، الشيطان وأنا ، العالم وأنا ، وما يزدح بيننا الفتنة.

آه ، أيها البحث يا وعائي .

هنا مقطع صغير من مزمور في (أغاني مهبّار الدمشقي) يسمى لفظة حقيقية لأدونيس الأساسي في هذه المرحلة الخاصة بتطوره الأدبي، حيث كان منهكاً في حل تناقضاته الداخلية. لا يزال يشد ذلك الشيء الماروغ، ذلك الشيء سريع الزوال غير المعروف، الذي يعتقه، ويكشف به عن معنى للعالم حيث يعيش: «أبحث عما يوحد نبراتنا - الله وأنا، الشيطان وأنا، العالم وأنا». ما زل متألمين، يمتنى الشاعر أن يكشف له الإمكانيات والاحتمالات كي يختبر المدى الذي يمدّه النظام الكوني. «أبحث عما يمدّ التخوم المتوجة».

يبحث أدونيس عن «شمس تقيم في العيون، عن عيون ترى الضوء كل الضوء لتبهد المتحمة والجهل» (أتسلق حائط الظل؟) وكأنه نوع بروميتي (من بروميثيوس) له نظرة عالمية. ولو حصلنا على الأخير، فإن للشاعر أن يتبصر، بإدراكه المتزايد، الأشياء غير الناطقة كالحياة، والخلوقات الناطقة: «أبحث عن جذع شجرة يصير جسداً... عما يعطي للحجر شفاه الأطفال... للأغاني حناجر الشعر». وعلاوة عليه، فهو يمتنى أن يلون الماضي الأبيض والأسود الكتيب ويستدعيه في سناء ألوانه الكاملة ليسلي «للتاريخ قوس قزح»، كأمّل في عودة الشمس بعد اتهامها للطمر. عموماً، فإن

مؤثراً. إن قصائد أدونيس تكون حول هذا السحر للأصوات والإيقاع. وفيها يتضح أثر الشعراء الفرنسيين مثل «بودلير»، معبراً عن الألم والكره، ومستخلصاً صورة شعرية من الحقائق البشعة للحياة، وكذلك «رامبو»، الذي ذهب بعيداً أكثر من أى شاعر قبله - فى استكشاف مادون الوعي، منجرها مع الإيقاع وصائفاً كلمات فى علاقات مركبة غير مألوفة. وهذا قد يولد صوراً متحركة ومشعة.

نشرت القصيدة السابقة، «ريشة الغراب» فى ١٩٦٢ (أغاني مهيار الدمشقي). «ريشة الغراب»، وهى قصيدة مزاج متنازة وقد تدعى بصفة تعبيرية حيث فيضائها وزوعها الشبيه بالحلم «كانها حلم أو نغمار». يعبر الشاعر عن فقدانه الهوية وتمنيه النكوص إلى أحماق كينونته: «نفوس للقرار». قارن هذا مع «بودلير»: «مشيقتنا مخمورة تحت هابوة، جسيم فضاء مشتبكان فى خفاء للثور على جديد». هو غير راض، مرتبك، وغرب تماماً عما يحيط به «أتى بلا زهر ولا حقول، أتى بلا فصول». يستمد إلهاماً قليلاً من حدّ الرمال «ولا شئ لى فى الرمل... لاحبّ لا بحار»، بينما «الأرض... النبی» فى اعتدال تنكّلها وتأسيسها، وامتازاً للأمل فى الخصب بمصاحبة كاهن حول رأسه: «أجلس فى انتظار موعدي المنسى» تبين اللامبالاة المطلقة التى وقع الشاعر فريسة لها، وحاجته للوصل مع أى شخص، كافتراضه الوصل الفيزيقي «مع عشب الكرسى» الذى يعتبر الشئ الصلب الوحيد الذى يمكنه الإحساس به. يمتصّ الشاعر أى إحساس يحمس وتوقاً مع وعيه. يجلس فى المقهى مع الأمل المتقهقر المعتم فى وصلي إنسانى، مجرداً حتى من الإحساس بالضوء «على جفونى»، الذى يظلّل الضوء فى درب خروجه من هذا الموقف الوسطى. يختبر الشاعر تجرده من طاقته التى تلد بالضد مع انفصاليته المقموعة: «وفى دنى نبع من الثبار» وفى ورده يجرى الحب والحداد. إنه يكتب قصائده فى «حكمة الثبارة» التى تهبط بسهولة، مع ريشة الغراب (طائر يرمز لشدة النص).

يقطع على موج البحار: قلبى شراع «سفينة تمانق الوجود». السفينة قد تكون المصير أو علامة الحياة، كسفينة نوح، تحمله عبر الزمن من الموت إلى حياة جديدة. قلبه يمتلك شجاعة الطم: «أسوق المعمر»، لكن جسد الشاعر

أجلس فى المقهى مع النهار  
مع عشب الكرسى  
وعقب اللقافة الرمى  
أجلس فى انتظار  
موعدي المنسى .  
٣ -

أريد أن أجتو أن أصلى  
للويمة المكسورة الجناح  
للجمر للرياح ،  
أريد أن أصلى  
للكوكب المشدود فى السماء  
للموت للوياء ،

أريد أن أحرق فى بخورى  
أيامى البيض وأغنياتي  
ودفتري والحبر والدواة  
أريد أن أصلى  
لأى شئ يجهل الصلاة .  
٤ -

بيروت لم تظهر على طريقى  
بيروت لم تزهر وما حقولى  
بيروت لم تتمر  
وما ربيع الجراد والرمل على حقولى ،  
وحدى بلا زهر ولا فصول  
وحدى مع الثمار  
من مغرب الشمس إلى ضحاها  
أعبر بيروت ولا أراها  
أسكن بيروت ولا أراها -  
وحدى أنا والحبّ والثمار  
تمضى مع النهار  
تمضى إلى سواها.

يستخدم الشعر الحديث صوراً وتوازي المزايا الانفعالي دون شرح هذا المزاج بشكل تعبيرى. لذلك، فإن الصورة الشعرية هى العنصر الأكثر أهمية، وقد لا تكون صورة مباشرة. وللسبب نفسه، لا يحتاج الشعر أن يكون مفهوماً كى يكون

إن التشخير من الشخص الأول إلى الثالث في الأبيات الأربعة الأخيرة يؤكد عدم التماجه وعزلته. ويدل هذا تقريباً كأنه يرى جسمه من عل في العزل بارد.

#### مرآة الرأس

(حوار جرى بين رجل وزوجه في ١٠ أكتوبر ٦٨٠)

(- سايرة ، وضدته

غلطت في جفوني

أيقظت كل شهوتي

هجمت واحتزته...

وجئت.

كانت زوجتي توار

تفتح باب الدار :

- أوحشتني ، أطلت ، كيف ؟

- أبشري ،

جئتك بالدهر ، بمال الدهر

- من أين ، كيف ، أين ؟

- يرأسه...

- الحسين ؟

ويلك يوم العشر

ويلك إن يجمعني طريق أو حلم أو نوم

إليك ، بعد اليوم...

وهاجرت نوار .

#### مرآة لمسجد الحسين

ألا ترى الأشجار وهي تمشي

حدياء ،

في سكر وفي أناة

كي تشهد الصلاة ؟

ألا ترى سيفاً بغير غمد

يبيكي ،

وسيفاً بلا يدين

يطوف حول مسجد الحسين ؟

#### مرآة الشاهد

وحينما استقرت الرماح في حشاشة الحسين

وازيئت بجسد الحسين

لا يتبعه. ملاحظاته هي حياته كلها: «أعيش في عيني! أكل من عيني». فقط رؤيته الشعرية هي التي توازنه، ونفسها إياه يرفض الدين النظامي، مقترحاً أن يعيد الإنسان أي شيء. بهذه النهاية يوظف الجاز المصادم بقوة: «أريد أن أجتو أن أصلي/ لليومه المكسورة الجناح... للجعر للراح/ للموت للواء». وبفعله هذا، ينشد الشاعر أن يتم إحساسه بالأشياء مع التسمات السلبية التي ليس لها أي معنى: «أريد أن أصلي/ لأي شيء يجعل الصلاة». إنه يقدم فكرة أن المخلوقات البكماء، بالمخالفة مع النوع البشري، لا تحتاج ديانة نظامية كي تعرف الله، وتتعارف مع كلب غريب، يجعل الله دون صليب، ويدفن الموتى دون كنيسة، إنه بالنسبة إليه هو المطرود الذي ينتمي إليه.<sup>(٥)</sup>

إن الشاعر مطرود، روح في منفى لا ترتاح أبداً بما يحيط بها حتى إنه يقلق من الداء المتشعر الذي يهدده بقطع الاتصال مع البشر الآخرين. لا يمكنه أن يقاتل هذا المرض، الذي يستوطن مدينة بيروت، ويمكنه رفض بيروت والتحدث الزائف الثقافي الذي تنكله في أبيات ثلاثة بسيطة، مستعملاً كلمات بسيطة لتأثير أعظم. الكلمات هي (ظهر، زهرمر) تحدث نوعاً من الجاس. إن تناقضات أدونيس الداخلية في صرخته الصريحة: «وها ربيع الجراد والرمل على حقولي». إن الحضور القاسي للرمل الجاف والجراد اللئيم يفسر الشاعر ويجعله ينسحب إلى ذاته: «وحدي أنا والحب والثمار».

هذا ما يهمه في المانة المهملة من القطاع الزراعي اللبناني الحديث الذي اختاره لتأويل «نمبر بيروت ولا نراه/ وحدي! أسكن بيروت ولا أراه» كمنى لموقع بفيض، رضى لا يمتلك، متسبب للمدينة لا يؤكّر. عموماً، فمن المحتمل أن الشاعر يعبر عن يدياته الخاصة التي هي عرضة لمشاكل اجتماعية أكثر اتساعاً.

النهار شبيه بكومة من الجماجم، كصورة مفزعة للحقيقة كما يفهمها الشاعر.

وبينما تنسحب القصيدة للنهائية، يبدو أن أدونيس يوقف الوجود من حيث هو وهي مرهف.

هناك خمسة أبيات من القصيدة، هذا معناه، وطراً لم أجدها في الأشكال المطبوعة التي عدت للقصيدة نفسها للترجم.

وداست الخيول كل نقطة

في جسد الحسين

واستلبت وقسمت ملابس الحسين؛

رايت كل حجر يحنو على الحسين

رايت كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رايت كل نهر يسير في جنازة الحسين.

معتدى الشيعة. إن روحية وغيرية الحسين قد أبدت اتصال  
الروح النقية بجسد الحسين. طبيعته الحزينة العابرة قد أبكته  
ودفعت إليه البقية. استحضر أدونيس «مراسم التذنب» في  
عاشوراء بترداد اسم الحسين، ولذلك فهو يرن كالابتهاال،  
نابقاً كل فكرة.

في القصيدة التالية يلمح إلى القصص النادرة (بعد  
شهادة الحسين) عن النهاية التمسعة لقاتليه: (يقال إن السيف  
الذي ضرب عنقه يكي احتجاجاً وإن يدي قاتله قد شلت).  
وهذا تأكيد على الأسى والتدم الذي يمنح سيماء الشيعة أو  
الصيغة الكاثوليكية لها.

### الرأس والنهر (مقاطع)

(موسيقى جنسية صاغية. نهذاً للموسيقى، فسمع من بعد  
صوت يخرج من ماء النهر، يظن أنه صوت الرأس)

الرأس (صوت بعيد) :

أقربى والمسينى

أقربى واحضننى

ثورى يا بلادى

شردى وانثرنى،

إننى لحظة المعجزات

لحظة الموت والحياة

لحظة من حريق العصفير فى غابة الصباح

لحظة تتسج الرياح

جبة

ترقع الطبيعة

بيرقا،

والفجعية

صورها النافخ البشير،

في هذه القصائد الثلاث القصيرة المنشورة في (المسرح  
والمرابا) ١٩٦٨، يستعرض أدونيس احتراماً عميقاً لجسد  
الحسين بن فاطمة بنت محمد (ص)، الذى يحلوه  
بالتبجيل. ينسجم هذا مع تمثيل الحسين في الرمزية العربية  
الحديثة. لقد جاء لبشارك موقفاً افتدائياً يختص «تموز -  
المسيح» كفضيلة لحياته، والتوايا والكلمات منسوبة إليه من  
قبل كتاب تراجم الشيعة. إن الحسين شخص مثير للخلاف،  
لأنه يمثل الرفض لحل وسط مع الطغنيان، يرحب بالموت،  
ويقاسى العذاب والإهانات من أجل عقائده. إن شيعة  
العلويين يعتقدون أن علي بن أبى طالب هو تجسيد لله، لو  
كان للمرء أن يمد هذه الفرضية، فإن موت الحسين على  
أيدى الأسويين «الكفرة» له ما يوازيه في صلب المسيح  
بواسطة الرومان كوصية للمجلس الأعلى لليهود  
(Sanhedrim). وما هو شيق في تجسد شهيد كربلاء أنه  
يلبى الحزن الإسلامى على المخلص، لأن هذا حائر قوى  
وفعال. وهو كذلك صدى لرفض أدونيس الخاص للقيم  
(السنية) العربية التقليدية، وآماله المتجددة في مستقبل أكثر  
عدلاً.

في القصيدة الأولى، يمد أدونيس الجملة الاعترافية،  
المستخدمة بوصفها خلفية معرفية، ليجانى الإطالة. وعملياً،  
فإن القصيدة كلها مردفة بين الأقواس. فهى رغم ذلك توازى  
بنجاح كيف حان الحسين أحد ألباعه، الذى «سأبرته،  
رصلته (ر) غلغلته في جفونه». وهذا نثر زوج الأعير إلى  
أقصى مدى، حتى تترتب منه وسبته: «لن يجمعنى طريق أو  
حلم أو نوم/ إليك بعد اليوم».

يستمز أدونيس على الوثيرة نفسها في «مرآة الشاهد».  
إنه شاهد عيان على الشهادة التى لن تجد لزواء من قبل

باسم كوكب	لحظة الفارس المشرود والعاشق الأسير.
سميته الإنسان.	(صمت. يقترب الصوت)
(صمت)	ليس صوتي إلهاً
وكان موتى عشبة	ليس صوتي نبياً...
في الماء ، مثل طفلة من زهر اللوتس	صوتي النار والنفير
مثل نورس يعرف أن يكون	صوتي الصاعق المزلزل ، والفا تح المغير.
زنبقة بيضاء قوس قزح	الجوقة (غير منظورة):
يحب أن يكون	وجه مهيار في الماء يسلم كالجوهرة
كالبحر ، نبضاً هائجاً	لم يعد غير صوت
وغابة	والحقول المزامير ، والنهر الحنجرة
من فوح كالوج من كتابة	أصوات (بسخرة):
ترقد تحت شجر الصنصناف مثل طفلة .	هاها
وكان موتى طائر	رأس يسرق ملك الناس
حوم في خميلة الغرابة	يهذى
وطار ،	هاها...
صار نهرًا يفيض ، صار رأساً...	رأس الخناس الوسواس...
وكان موتى لاجئاً	(الرأس صوته يقترب شيئاً فشيئاً):
في فجوة الزمان ، كان لاجئاً	تخذفني أصواتكم بالحجار
يضيء مثل كوكب يضيء	أصواتكم فوق جبيلي دم حول جبيلي شبار
وكان موتى فوهة الزمان ، كان الوعد والمجرم	أصواتكم حصار
الجوقة (غير منظورة):	لكنني محصن
مد لنا يدك	بصوتي
أفرغ لنا تاريخك الملآن	محرر
تلمع في عينيك	برفضي الباري ، بانفجاري
من دمنا	كأني المهيب أو كأني البركان
ناعورة ونيع	باسم الغد الصديق

يا وطنًا عطشان  
 يا وطنًا ممتلئًا بالدمع ...  
 الرأس (وحده):  
 غارقًا  
 تحت جلدي  
 لا يسأ ملحه وشحوبه  
 قمرًا كنتُ  
 والرؤوس  
 صور ومرايا  
 ومشت فوق الحقول  
 مشت تحنى الرؤوس  
 كنت أغنية العريس ومرثية العروس ،  
 كنت نيلوفرًا عشقتهُ  
 نجمة الدمع والعذوبة  
 كنت مثل السفينة  
 حملت مرسخة المدينة  
 وعلونا مما وسقطنا  
 في مهب الشباك  
 مثلما تسقط الحضارةُ أو يسقط الملاك .  
 ذاكرٌ جثة البلاد  
 وتقاطيعها الحجرية  
 ذاكرٌ جذوة التقتت في سلم الرماد  
 والطريق للذهيل وأشراكه القمرية  
 اتقبوا جبهتي قيدوني  
 وخذوا حربة وانحروني  
 مزقوني كلوني  
 واقراءوا كيمياء المدينة  
 بين أشلاشي الامينة .  
 الجوقة (غير منظورة):  
 جسد مغروس في البرية  
 والنهر دم والموجة نور  
 جسد هدته الحرية  
 جسد تبتيه الحرية ..  
 الرأس (بصوت يزداد عمقًا وحزنًا):  
 إن شعياً يسافر كالقبر في خطواتي  
 لم يعد قادراً أن يكون  
 غضباً أو حنيناً  
 ليس في شرفة الذكاء ولا خيمة الجنون  
 إنه شعبي المتناثر في كلماتي ...  
 غارقاً تحت جلدي  
 لا يسأ ملحه وشحوبه  
 غير أنى كلام الطبيعة  
 عاليًا عاليًا كالجبال  
 غارقاً تحت جلدي  
 في صياح الطفولة  
 فوق ما تجمع الرجلدة  
 فوق ما تأكل الأعاصير ما تشرب الرمال  
 فوق ما تبطش الفجعية ...  
 صانع غيركم أصدقاء  
 صانع غيركم فضاء ...  
 الجوقة (غير منظورة):  
 صوتك مسنون كالرمع  
 يرد الأرض الوحشية

لا يعرف القوم ، لا تحده الشيطان  
تحده علامتان - الشمس والإنسان .  
وها أنا أطوف كى أنزل الصدود ، كى أعلم  
الطوفان .

.....

الرأس (والجوقة معاً) :

ثبتت زهرة على للضفة الأخرى  
بموتى ،

صرت المدى والمدار

أبدى أمضى إلى النبع أو أقبل منه ،  
أكون كالرعد .

صوتا حاضناً برفه ، وكالبرق ناراً ،  
ولى الضوء والمسافات يا شمس .

وبيتى كبريتك المكتون

ولى الليل والنهار  
وفلك

بمرايا وجهيهما مشحون .

غائب حاضراً كماًك يا نهر

حويتُ الأسماء والأشياء

فاحتضنى واستنظر الرعد فى صوتى

وهجس النكوين ،

والأنواء

واجر يا نهر فطرة

وكن النشأة ،

كن صرخة الدم العذراء .

والأنجم تسقط مثل القمح

فى أمراء البرية ...

فارس ،

يا أعراف الحب ، لائى مكان

تمضى ؟ من أى مكان ؟

خذنا ، خذنا ...

الدنيا سرج يدهونا

والنهر حصان .

(موسيقى سريعة هادرة. ينهض الجميع خائفين لأن السيل  
ناجماً، يحاولون أن ينجوا، لكنهم يمجزون ، ويغرقهم . فيما  
تنبههم أمواجه يبلو الرأس جارية على صفحة النهر كأنه جزء من  
الماء) .

الرأس (بصوت مهيب) :

سار أمامى جسدى

أزمنة ، مدائن

تواكب النهر

مسرحةا بضفتين - الحب والبشر .

اليوم أكملت اكتملت . وصوتى

يفهمه الزلازل والأطفال والربيع

يفهمه الجميع -

صوتى لا يرد مثل موتى .

سكنت كل عشية ؛

ألفت بين الصخر والنبات

بين غبار الطلع والرايا

وجنس اغنياتى .

لى وطن

على خط واحد مع الطبيعة، إنه «هجن التكوين»، حدث جائح «لحظة من حريق المصافير في غابة الصباح». «ترفع الطبيعة يرقاً» بسبب اتحادها مع الرأس، وصوتها «يفهمه الزوال والأطفال والريح»، يسكن «كل عشبة»، ويؤلف «بين الصخر والنبات». إن حلول الرأس قد منح «النهر... حجرة»، أي صار للتاريخ الآن وعي. موته «كان عشبة»، أرض تغذى المحروم، وتعرض الآن نفسها كتضحية يمكنها أن تقوت الناس: «انقلبوا جبهتي قبضوني/ واخلوا حرية وانحروني/ مزقوني كلوني/ واقربوا كيمياء المدينة/ بين أشلاحي الأمانة». وهذا يدهم التشابهات مع تموز - المسيح. والكيمياء قد تشير إلى المستقبل، لأنه في العصور الوسطى كان جزءاً من الكيمياء البحث عن إكسير الحياة، ولذا فإن الرأس يصور نفسه كامل وحيد لمدينة بالسة، تشبه نفسها بـ «سفينة/ حملت صرخة المدينة».

وصل الرأس «باسم الغد الصديق»، ويعلن عن جهده للممر الذي منحه الموت إياه: «صوتي النار والفيروز/ صوتي الصاعق للزوال». مثل بركان، يمكن للرأس أن يشكل الآن أحداث المستقبل بقوتها الواقعية المستعجلة، لأنه يتحكم في «فجوة الزمان». إن الأصوات الساخرة تتناول تكليب الرأس، بالتلميح أنه يلهمه الشيطان، كما افترى الأمويون على الحسين. يمد خط التوازي حين يستحضر المشهد في كربلاء. «أصواتكم فوق جبيني دم حول جبيني غبار»، مستعيداً صورة الشهيد وهو يسقط في المعركة. عموماً، لم تعد الأصوات تؤثر على الرأس، لأنه يقول: «محضن بصوتي/ محبر برفضي الباري»، بانفجاري. إن رفضه «باري»، لا ملهم، لأنه نادى «باسم كوكب/ سميته الإنسان... كان الوعد والنجى». ومن السخرية أن «جسدك» هذه الحرية لا بد أن يكون «جسدك» تبنيه الحرية، مستدلاً على أن المسألة لطلب العدل لا بد لها من مكافأة، وأن الهزيمة قد تستحيل إلى نصر، لأن الصوت قد صار «الفاخ الفيروز». يعلن الرأس «كان موتي طائرًا/ حوم في خميعة الفراشة/ وطار/ صار نهراً يقبض... دم والموجة نوره». لقد تغلب على الموت بالهرب على أجنحة، وصار نوراً قائداً للآخرين في حزن «وطن عطشان» سوف يرويه الدم.

هذه مقاطع من دراما شعرية أطول كثيراً تعمل على مستوى مجازي غير مباشر، وتحمل صفة مجاز أدونيس الفائق. تاريخ نشرها (عقب هزيمة ١٩٦٧ النكراء) يقترح مستوى واحداً على الأقل، فالرأس يمثل الفلسطينيين المشردين المنتزعين من بلادهم، حيث يقول: «كان موتي لا جثاء». والنهر يمتلئ بالاستمارة، قد يكون الأردن. هذا هو سيمياء القصيدة، تمثل الحسين في شعر المقاومة الفلسطينية، الذي تعاملوا معه بصيغة تثير الإعجاب.

وعموماً، فسوف تكون محدودة لو كانت تضمينات القصيدة الواسعة معالجة باستخفاف. ومن الواضح أن الرأس موضع التساؤل هو الذي يخنمه جسد الحسين الذي مزقه أعداؤه إرباً، تماماً كما فعل «ست» بـ «أوزوريس»، بوصفه نوعاً من تخفيره وإبطاله. (كان أوزوريس يبحث من جنيد). ومن المهم أن تؤكد رفض الحسين الإذعان للظلم وأن تخليده التالي في خيال الإنسان يستمر في رجوع صله لدى أراضي العرب وغير العرب، منذ ١٣٠٠ عام بعد موته. لأن الرأس يقول: «سار أمامي جسدي/ أرمته، مداناً توابك النهر». وفي الواقع، يمكن تكيفه مع أي كفاح للتحرر من الحرمان والسيطرة، المجتمع الرافض والمرفوض، كمثال حالة الشيعة في لبنان والعراق، ويسير هذا متوازياً مع لاهوت التحرير الكاثوليكي في أفريقيا الجنوبية.

وكما ذكرنا سابقاً، فقد صار الحسين جسداً يشبه تموز، مع وجه الخصب الذي يكون جزءاً أساسياً من الشهيد في هذه القصيدة. إن لحن الرأس «موسيقى جنسية صاخبة»، ويهدي أنه «ألفت... غبار الطلع... ورجس أفضائي». يقترح أن الاتحاد الجنسي مع الطبيعة، والتلقيح الذاتي، قد أنتج هجئاً له قوة بلا حدود، ولا تخدع الشيطان، كل شيء ممكن بالنسبة إليه، لأنها «لحظة المجزأة».

يرمز النهر للتاريخ والمصير في اكتساحهما العنيد للأرض، الخراب الملمر حين تتجاثر مياه فيضانه الناس «من غير قصد». ومن الواضح أن الرأس يحيا انتماره: «يدو الرأس جارباً على صفحة النهر كأنه جزء من الماء». هذا، لأن الرأس



٢ ٣

كان وراء صخرة

مدثراً بالرفض

مظلاً بشمس قاسيون

يفوس ، محمولاً على سحابة،

إلى حنايا الأرض

فارس هذا الزمن المعجون

بالشمس والكآبة

هذه قصيدة مبهمة للغاية، نظراً لكل من مجازها المتنوّي ووجازتها. حلم سوربالي «بتحطم» وتتبعه سلسلة من التعاقبات، كل منها يستدعي موضوع القصيدة إلى بؤرة أوضح. الكلمة المفتاح هي «قاسيون»، تل وراء دمشق. إن هناك تائراً سوربالياً يهمد أمام قوات الاحتلال الفرنسية أواسط العشرينات، مداوماً تقليد الرفض كي يعرض تسوية في «هذا الزمن». يعكس هذا إدراك أدونيس الخاص أن تبعة الرفض، قد بدأت من زمن طويل بالحسين، وما زالت وثيقة الصلة في القرن العشرين. ومثل الحسين، فإن هذا الفارس أيضاً معجون «بالشمس والكآبة»، «مدثراً بالرفض»، مثل الشهيد المحروم من الماء، كذلك فإن ورثته الروحي ليس لديه مدخل إلى بتايبع القرية التي «جرأها... انكسرت فوقه».

### القصيدة

هل تنبأ أدونيس في مخاضات حالته «التمزقة»، أن سيجيء وقت يتهم فيه بالدفاع عن الثورة الإسلامية؟ إن الدليل من قصائده الباكورة يقترح شيئاً مناقضاً تماماً. إن انتسابه إلى الحزب القومي الاشتراكي السوري الذي جذب الشباب بفكرته عن سوريا الكبرى القائمة على الإقليمية، نقيضاً للعرقية، كان له تأثير بارز على بواكير شعره. ورغم أن شعر أدونيس لم يسقط أبداً في مأزق التنبؤ والروائية؛ فهو يتسائل دوماً، ناشداً أجوبة، وهو بنفسه لم يخش من تجريب أساليب جنينة والتكيف مع محفوظات متباعدة.

إن الكورس بضوء من نفاذ البصيرة، يعرف الوجه الذي يتحى إلى مهيار أيضاً؛ «وجه مهيار في الماء يسطع كالجوهرة». يوضح هذا أن الشاعر النعشقي القديم لم يكن غير واحد من الناس الذين تتبعوا تعاليم الرأس في الماضي كي «أزول الحدود». يلعب الكورس دوراً شبيهاً في هذه الدراما الشعرية بالكورس اليوناني القديم، متمثلاً العامة ومانعاً التعقيب. يتبقى للكورس أن يتوقع أن الكثيرين سيحرضون أنفسهم ضد المنحرفين لتحقيق العدل «نلمح في عينيك/ من دناء/ ناعورة ونبع». إن الرأس يعرف في حزن هذه الحقيقة «إن شياً يسافر كالقبر في خطواتي/ لم يعد قادراً أن يكون/ غضباً أو حنيناً/ ليس في شرفة الذكاء ولا خيمة الجنون/ إته شعبي المتناثر في كلماتي...». لا يتقنع الرأس بحس الغرض وتصميمه أن يكون الوسيط الذي يحوّل اللذ وما هو منعدم القيمة، ليكون «جلوة التفتت في سلم الرماد». ويتضح أن الرأس والكورس بهجيران واحداً في النهاية، يسلو أن الرأس يستميل الناس مثل مغناطيس وينصهر معهم. يرفضه «تبت زهرة على الضفة الأخرى»، تعلن التجدد واستعادة الربيع. في النهاية، يعرض الرأس نفسه على أنه بطل لمن لديهم الجرأة والافتناع أن يتيموه: «فاحتضني واستنقر الرعد في صولي».

### مرآة لفارس الرفض

١

حلم بثلاثة أقمار

يتحطم ، والجدران رسوم

تقطر حبراً ،

والأشجار...

٢

كل يتابع القرى عبك

جرأها ،

وانكسرت فوقه .

فى الماضى، كان أدونيس مأخوذاً بالتأسيس الدينى الإسلامى لآرائه الضدية - وعموماً، ففى مقال بمجلة «مواقف» (١٩٧٩) عن الثورة الإيرانية، يناقش أدونيس أن الدين كان هو «المُرشد لخروج إيران من البؤس، وأنه الطريق الذى يربط الإنسان بالحياة الكاملة، والتنوير العام، والقداسة». عموماً، فإن تجرؤه من وهم الغرب يرجع بتاريخه إلى ما قبل حرب ١٩٦٧: «لم تعد تؤمن بأوروبا. لم تعد لدينا ثقة فى نظامها أو فلسفتها. إن الدندان تنخر بنيتها الاجتماعية لأنها صارت فى ... روحها. أوروبا بالنسبة إلينا سابقاً، شعب جاهل ملوث بالقوة - هى جيفة». وعلاوة عليه، يمكننا أن نتجادل بأن عودة أدونيس للتقاليد الشيعية تؤثر على رفضه فى تعيين التقاليد الإسلامية (السنية) العربية بتركيز إحدى قواها الأكثر إلهامية، ولو كانت مجبرة على التمسك بجانب معين فيها.

قد تكون خلفية الشاعر الشيعية هى العامل الحاسم فى تطوير رموزه وتيماته الشعرية، وهذا هو سبب وجود تيمات الرفض: وملمح البعث فى بواكير شعره، لأنه من تلقاء نفسه كتب «بحث من بيت شيعى، نحس بالمأساة عميقة دالماً، وفى الوقت نفسه توقع أحداثاً مبهجة تتجدد».

كل هذا يقترح أن الشاعر قد جاء باصطلاحات من جلوه وظهور أنها توجه شعره. إن المشهد المحدود لهذه المقالة قد حجب فى العمق مقولات أخرى لشعر أدونيس تسترعى انتباهاً أكبر، وأعنى خصوصاً أثر الشيعة والصوفية على شعره. وأمل أن تكون معالجتي لتيمنى الرفض والبعث قد ألحت إلى هذه الأهمية.

«أبحث عن معنى» هى الصوت البليغ لقياس أدونيس الشاب. إن رفضه القيم التقليدية يبعث بوصفه تيمة مباشرة منذ البدء، وآخر قصيدة فى هذه المجموعة تعتبر صدى من باكر رفضه. عموماً، فإن استشراف أدونيس للحياة متفائل، ومعتقد فى التجديد للقومية السورية المزعومة يظهر واضحاً فى «البعث والرمادة». ونتيجة لخنفاء من بلاده، لا يهرعن لأدونيس على نوع من السخط على تموز بوصفه فكرة مهيمنة، مثلما تحمل «مرثية الأيام الحاضرة» شهادة على ذلك. فهو فى هذه القصيدة يقدم مفهوماً لفكرة مسيحية عربية، وعلى أية حال، فإن الشاعر لم يكن متفائلاً بشأن هذه الاحتمالية. إن القصائد فى هذه الأطروحة، التى تتعامل مع انحلال تناقضات داخلية ورفض للمالم الخارجى (مثل القصائد المنشورة فى «أغاني مهبارة»)، لهى على أروع سبب تعتبر صدى لاعتقاد أدونيس فى التجدد، الذى يظهر أنه صار مصنفاً فى الرفض.

عموماً، لم تغادر هذه التيمة أدونيس أبداً، بل صارت واضحة أكثر فى (المسرح والمرآة)، حيث اندمجت خلفية الشاعر الشيعية مع شعره الطليعى. وهذا مصدر غنى بالعاطفة والدراما، لأن شكل الحسين التاريخى، ممثلاً للرفض، صار يمتص شكلاً لعبادة الخصم مشابه لـ «تموز - المسيح». وهذا تطور مشير، يسمح لأدونيس بتوليف أكثر الأحداث إلهاماً فى التاريخ الإسلامى مع المقولات السياسية والاجتماعية للشرق الأوسط حالياً، كما فعل فى «الرأس والنهر».

# التجليات أو الخلق المستمر

قراءة في ديوان  
كتاب التحولات والهجرة  
في أقاليم النهار والليل

عبد القادر الغزالي

تمهيد

عرفت الحركة الشعرية العربية المعاصرة مع مجمع حركة مجلة «شعر» دفعة جديدة، افتتحها يوسف الخال ببيانه، كما قام الشاعر على أحمد سعيد (أدونيس) بترسيخ هذه الفعلية الثقافية من خلال دراساته وأبحاثه وإبداعه.

إن ما يؤسس فريدة واختلاف هذه الممارسة الشعرية هو ربط شعرائها بين الممارسة الكتابية والفعلية النظرية، بغية تخليق وهم الخصوصية، والثباتات الميتافيزيقية. ولعل معانقة الآخر لإبداعها، والإصرار على التفتح والانفتاح على التجارب الشعرية العالمية، لم يكن يهدف إلا إلى صهر التصورات المعاصرة حول مفهوم الشعر ونظريته.

وفي هذا السياق، نفهم الدعوة إلى التخلي عن مفهومي «التعبيرية» و «الوظيفية»، ذلك:

أن الاقتراح الممثل في اعتبار الشعر ضالفة اللغة اقتراح محدد، إنه يعني اشتغالا ماء، وليس وظيفة

ما بالمعنى الذي يحدده ياكوبسون، والذي تترتب عنه شكلنة وصفية ونبوية.<sup>(١)</sup>

وتأسيسا على ذلك، فإن الإبدال المهورى سيتمحقق من خلال محاولة الكشف عن رهانات المخطابات الخاصة باللغة. إن إقصاء الوظائف التي تتحقق من خلال اللغة، تلك التي كان رومان ياكوبسون Roman Jakobson قد حددتها في ست، هو ما استلزمه فعل الإبدال باعتباره مدخلا لتحقيق مادة الكتابة، ويوصفه تأسيسا لسلطة الدال عوض سلطة الدليل. وهذا الإبدال الذي واکبه-توظيف مفهوم «الاشتغال» يجعل من الإيقاع «دالا أكبر» تتماهى في إطاره النظرية والممارسة، ذلك لأنه:

إذا كان الأمر يتعلق هنا، بالإيقاع أو بنظريات الإيقاع فلائنه ينبغي أن نبرهن من خلال ذلك بأن الممارسة النظرية والممارسة الشعرية لاتتصلان.<sup>(٢)</sup>

وفي ظني أننا نقدر، في هذا الإطار، أن تبين السبب الأساس لفشل ما سميناه بـ «عصر النهضة» في إرساء قواعد حقيقية للنهضة.<sup>(٥)</sup>

إن لهذه المسائل الثقافية علاقة عضوية بالمتن الشعري العربي. لذلك يمد تعريف هذه الفعالية للمعاصرة واعتبار السؤال أداة الغزو، واختراق البنيات السائدة في السياسة والدين والإبداع. وهذه الرؤية النقدية هي البديل المقترح بغية تخطي الأفاق المغلقة التي انتهت إليها الطروحات السابقة، بما أنها: «إعادة اكتشاف الأصول تساؤلها».<sup>(٦)</sup> ومن خلال هذا الطرح المختلف، يتم الاندماج في حركة النقد والتفكيك للمعاصرة التي تقوم على أساس استبدال أسبقية الدليل بأسبقية الدال. وهذا الإجراء يكفل للإبداع حرية البحث والكشف الدالامين، وتجاوز الثوابت. ولعل هاجس التغيير وضرورته هو العامل الرئيس الذي جعل أدونيس يؤاخي بين الصوفية والسورالية، علما بأن هذا التقريب لا يتوخى المطابقة والغاء الفوارق واختلاف الشروط التاريخية التي تحكمحت في إنتاج الخطابين. بل إنه محاولة لاستبطان البؤر المشعة التي تجعل اللقاء شكلا من أشكال اختراق السطح ليكون مركز التناقل هو سبيل الكشف والفتح المعرفي لا منتوج البحث والمغامرة. نستمتع إلى الشاعر علي أحمد سعيد، وهو يهوى طقس اللقاء:

والواقع أن أهمية الصوفية اليوم لا تكمن بالنسبة إلى، في ملوثتها الاعتقادية بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنه، وهي أصول خاصة، ومختلفة للبحث والكشف، إنها في الفضاء الذي فتحته، وفي كيفية الإنصاح عنه باللغة خصوصاً. ولهذا نفسه مما يمكن قوله عن السورالية.<sup>(٧)</sup>

إن التجربة الصوفية، بوصفها شكلاً مغايراً مختلفاً لرؤيا وجودية مفتوحة، أعادت النظر من خلال مجهودات شيوخها في مفهوم الاعتقاد والإيمان، وطرق البحث ووسائله، منتخبة

إن مسألة «الهوية»، وطبيعة علاقة الذات بالآخر، من المسائل الجوهرية التي رافقت الوعي الشعري الحديث والمعاصر؛ إذ طرحت بإلحاح مع التجربة الرومانسية العربية، كما تزايدت راعتها، وحمية تفكيك مقولاتها مع الحركة النهضوية مجسدة في السلفية، أو في القومية العربية، باعتبارها اتجاهها وحدها يحافظ على تماسك الأمة كي تتمكن من مواجهة التحديات الاستعمارية والثقافية. ولهذا السبب، كانت للمسألة الوجودية من المسائل الحاضرة بحدّة في جميع الصراعات الفكرية، والأشكال الكتابية المجربة منذ الإرحاصات الأولية في عملية التجديد. وتجدر الإشارة إلى أن الأساس الإيديولوجي النافذ لهذا المبدأ، الذي انبنى وفقه الخطاب التحديثي الشعري لدى حركة تجمع «شعر» هو «المتوسطية».<sup>(٨)</sup>

ولاشك أن هذا الطرح كان يهدف إلى فك التعارض بين «الذات» و«الآخر»، ذلك لأن الانتماء إلى حوض البحر الأبيض المتوسط انتماء إلى الشعوب التي أسهمت في بناء الحضارة والتقدم، والسير في ركابها. غير أن هذا الربط بين «الهوية» والانتماء إلى حوض البحر الأبيض المتوسط، لن يستمر؛ لأن المكان الجغرافي لا يلبث الفلوق والتمايز. وقد تزامن هذا التحول مع انفصال أدونيس عن جماعة «شعر» وتأسيسه مجلة «مواقف» التي ستخصص بعض أعدادها لبحث مسألة الهوية. وبحقنونا أن نقول بأن حضور هذه المسألة بارز في شعر ونظرية أدونيس، حيث صاحبته منذ بداياته إلى الآن.

وفي هذا الأفق، نطالع إعادة طرح الموضوع في كتابه (النظام والكلام)<sup>(٩)</sup>، وفيه يربط أدونيس بين الهوية والثقافة، فيصرح بأن الانتماء إلى العربية ثقافة وحضارة هو مقوم من مقومات الذات، غير أنه يحاول نفس مقولة الواحد مؤكدا ضرورة الاختلاف والتعدد بوصفه شرطاً وجودياً لازماً. إن إعادة قراءة ونقد ما أجاز عربياً في حقول الثقافة، والوقوف على الأفاق المغلقة التي انتهت إليها المشاريع النهضوية، دفع أدونيس إلى القول بـ «فشل ما سميناه عصر النهضة»، وذلك ما يعلنه قائلاً :

وعلى هذا الأساس، نقترح في هذه المقاربة الاقتراب من الكون التخيلي على النحو الذي تشكله القصائد الشعرية التي يتألف منها هذا الكتاب.

#### ١ - سحر التحولات

تتملك الكتابة قدرة التحول والتحويل السجري؛ لأنها تنفع بالجدل بين عالم الظواهر وعالم الأعماق إلى أقصاه كي يتأصل الوصل، فتلتقي «الذات» بالطبيعة في طهرها وصفاتها؛ لهذا يفجر عالم الظواهر، وينفذ إلى بواطنه، كما يلقي، في هذا الطقس الانفصالي، الزوج؛ حس/ غيب، ظاهر/ باطن، معلوم/ مجهول... لقد تم اكتشاف لحظة الخلق المتجدد، وقلعية النور الأزلي، ومن ثم أصبح الموت حبة لحياة العنصرية، والقاء باب البقاء الأسمى في (الجنة البديلة). وهذا الحال، يرقط في النفس إثم العنوية، فتتروسم «الذات» علاماتها، ابتداء بالارغبة:

ذاهب... (٩)

وما أعقبها من لطلات انتشاء واستمتاع:

انتفاء... (١٠)

تلاها ابتهاج الوصل واللقاء:

أصل... (١١)

وانتهاء بالفناء والتوحد الكائنات:

البس... (١٢)

ولازب أن هذا التدرج التصاعدي في حركات التوق الشعرية يحاكي، بشكل جلي، المقامات الكشفية في مسار المعرفة القلبية والدلوية. لذلك، نطالع اجتذابا نحو الكمال، يهدف إلى التحكم في حركة الزمن ودوره التعاقبية: الليل والنهار، أملاً في قلب صفاتهما: ضوء النهار/ ظلمة الليل وفي هذا المجلى التخيلي تتحول الظلمة إلى نور تمد «الذات» بنور اليقين الأبدى، فتعيد عندئذ إحياء مواسم الضياء والخصب: الشمس - الأشجار - الأكمام - الجزر - القلاع... وتقوى أواصر الحميمة بين «الذات» و «النهار» الذي يتحول من دال زمني إلى دال مكاني، بحيث يصبح

ما هو ظاهر وسطحي إلى ما هو عميق وباطن. وبذلك، أقامت أسساً مفاتيحية، تحولت بتفاعلها مفاهيم: الألوهية والروح والنبوة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه المفاهيم قد اكتملت صيغتها في مذهب ابن عربي صاحب «مذهب وحدة الوجود». وعن هذا المذهب يقول زكي نجيب محمود: وقد آداه قوله بوحدة الوجود إلى قوله بوحدة الأديان، لا فرق بين سماويها وغير سماويها؛ إذ الكل يمثلون الإله الواحد للتجلي في صورهم وصور جميع العباد، والغاية الحقيقية من عبادة المبد له هو التحقق من وحدته الذاتية معه، وإنما الباطل من العبادة أن يقصر العبد ربه على مجلى واحد دون غيره ويسميه إلهاً. (٨)

ومن هذه الزاوية، يمكن اعتبارها ثورة معرفية تنهت تقريظ ما هو ثابت في الفكر والحياة. غير أن التهميش قد طال هذه الفعلية الفكرية الإبداعية نتيجة تجنر بلاغة «الإلقاء» حسب تعبير أدونيس.

إن الالتفات إلى هذه التجربة المغامرة شكل من أشكال وحي الذات، وتفكيك بنياتها الفكرية والذهنية؛ إذ بالنقد والمراجعة يتم الإنصات إلى الأصوات الاختلافية التي تم تهميشها. وبحسن أن نشير إلى أن هذه المسائل المتداخلة، نظرياً وإبداعياً ومعرفياً وشعرياً، هي التي حدث بنا إلى أن نزل مسألة التلاذ النصي منزلة إشكالية تراهن فيها على أحقية الخطاب الشعري في اختراق الخطابات المتاخمة، بغية كشف رهان الذات والمجتمع والتاريخ في الديوان الشعري موضوع القراءة المقترحة (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل).

وبما لا ريب فيه، أن الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) يؤرخ في هذا الديوان الشعري لمغامرة الكتابة الجديدة بوصفها محاولة من بين المحاولات الإبداعية المحتملة قصد الانتماق من حدود «التعبيرية» و «الخطابية» المهيمنة طوال فترات طويلة. لذلك، يتم التشديد على التحولات اللانهائية التي تجسدها الحركات الباطنية العميقة في الكون، والتي كان المتصوفة المسلمون رواد فلسفتها، والمخشرون الأوائل بسعة آفاقها، وبكارتها المتجددة.

حرماً مقدساً تؤدي فيه مقبوس البحث؛ إنه النسخ، وبؤرة الإشراق التي تتعاقب فيها فوجات تجارب الكتابة. ومن هنا، تصبح «الذات» مركز الكون الذي تتجلى فيه الكائنات، والمرأة التي تمكس وشوه:

غيرت في نارك ملقن للماء والتبات

غيرت شكل الصوت والنداء (١٣)

إنها حركة تمحي بها الترجسية لأن الماء صار نولاً، به توحيد الكثرة وتكاثرات المتوحد، وبمفعوله يلغى التعارض؛ النار - التلوج. ولا عجب من ذلك، مادناً في حضرة مقام السحر والافتتان والإغراء؛ إذ يبتقي من الموجودات إشعاع نور يظهر ويختفي لا تتركه الأبصار بل القلوب. وعلى هذا الأساس، نفهم سر تعطل دورة الزمن، وعلة إصرار «الذات» الفانية الباقية من حدود الزمان والمكان:

سنواتي تهاجر كالجوع تنهار في غاية

الحنايا. (١٤)

إنه الاستعداد للحظة الهتك وفض البكارة، والاحتكام أقاليم الأرض البكر، في تجاوبها يتم التبادل بين الحس والحدس.

وفي هذا المقام، يجدد التحول آفاق الكتابة فيقرنها بحركة البحث في الطبيعة؛ الشجر - النبع. وذلك بالموازاة مع أفعال النفي، ومحاولة تحرير الرغبات الجنسية إلى أن تصبح «الذات» ولادة القران الرمزي وفق بناء تشكيلي تفاعلي تتحول بموجب الاستعارة إلى امتلاك، وهكذا تصبح الطبيعة مولود الكتابة بعد عارسة الفعل المعجز:

قرعنا على يابه. (١٥)

ومن خلال هذه المراتب التبشيرية، التي استجابات في حضرتها «الذات» لنداء القلب فاخرقت المحسوس، وفهمت، بمعنى غير المتعين، لغات الطبيعة، عاينت مقام تجليات السر المكتون؛ بها وفيها يتضام المتشابه والمتماثل؛ الأحجار - الشوارع - الليل - النهار - الأشجار - الغصون - الكتابة - الحلم... وتتعري الحقيقة؛ فالدرر قارورة تبتلع وتحتوي،

والإنسان أسطورة تلغى البداية ثم ما فتأ تعيد إحياء مقبوسها. لكن هذه التجليات الرؤيوية، لا تلبث أن تلقى بـ «الذات» في مهو سحيقة، مادام العقم طال الكلمة ففقدت بذلك سحرها وقدرتها على الفعل، فغدت بذلك الأرض المفتوحة بالكتابة وفيها احتمالاً موجلاً. وفي لحظة الانكسار، تستحضر «الذات» تجربة «إيكارة» العلاية بعد تحوّلها كي تستمد منها ولادة التحدي، وإصرار معاودة الكرة إلى ما لا نهاية. وبما أن سطوة الزمن قاهرة، لا تمتلك «الذات» سوى خيار الهجرة، وعبور نهر الدم الفاصل، فيتصاعد صراع الكتابة والتاريخ، وتنشأ حركات تفاعل سحرية تسمح بالانتقال الحر من هذا القطب إلى القطب الآخر. وفي هذا الأفق الجدلي، تقرن الأرض التي تفتحها الكتابة بالأرض التي يفتحها الصقر؛ ويتمضى اللقاء وتوحد الكونين عن أرض باطنية تكتشف في أصمق «الذات» والعالم: (أندلس الأعماق)، لأن سحر الفصح، ولادة بحث الحياة تقضي توحيد «الذات» و «الفضاءات» لذلك تنهض مقابل الأرض العقيم؛ الجنادب - الرمل - النخيل - الموت - تضروب المياه - زهر يابس... (١٦) أرض من أعماق «الذات» تشق التحول، وتتطلع إلى النبوة، وابتساع الغريب والمغاير، مصعدة بذلك التوتر. وفي هذا الموطن، يكتشف الجوهر الأصيل في جسارة الصقر وفعله للمعجز؛ إذ تحمل الجراح، وقهر الأحوال نلرا لابتهاج آت وحلم مستقبلي أدركه فعلاً. وذلك هو المسار الذي تترصمه أنا الكتابة في سعيها المحموم لتأسيس كتابة مغايرة محولة ومتحولة، تمارس الحفر في الجودان الفردي والجماعي، وتتوق إلى فهم لغات الأشياء؛ المشب - النخيل - الأفق.... هكذا تنوع التفاصيل فتتصل، في لحظة خاطفة، «أنا» الكتابة» - «أنا» تاريخية»، ثم لا تلبث لتفصل مسوبة «أنا» تتحكم في دورة الزمن وتتجاوز الموت والحياة.

وفي هذا الكون التخييلي المصغر، يبعث الأخ / المقتول، وتنفخ فيه «الذات» من روحها ما يعينه على مواصلة الاستبطان والاختلاط بالتابع. ومن هنا، تحمل «الذات» هم التبشير بالتحول والنخسب، والتحكم في الأنوار. إن الحلم؛ الواقع الغالب هو أحد علامات البشري الموعودة؛ إذ بالدم

يفجر كنوز اللغة كما تفجر الينابيع في الصخر. وهذا الأمر يتيح «للذات» الاحتفاظ بمسافة بينها وبين «الأناء» التي تصبح خضراً من عناصر للمشاهدة. وهذه اللحظة، دون ريب، ترسخ السمو والملاكية، وتمهد للتوحد/ الآخر: الجائع... الطفلة... وفي هذا المسعى تمتد أعضاء الجسد جسراً يعبر منه إلى معانة التحول. وفي هذا الطقس الاحتفالي تحتضن القلوب البطل الفارس الذي يسكن الشقوق، ويتابع مسلسل الفتح؛ ماذا تد يد هي التي تخط هيئات الخلق، وتعلن انبثاق النور من حركات الحروف على الورق. وعلى هذا المنوال، تتابع الكتابة رحلة التجدد من خلال تكيف أحوال النفس الباطنية، مستمدة طاقة التحول من «الشجرة» ولانهاية تمثيلاتها التي تتجدد في كل لحظة حسب طبيعة التركيب التخيلي في القضاة الشعرية. وعلى هذا الأساس، تبرز في غابة الرجاء التي تستهوي «الذات»، شجرة واعدة ذاتية القطوف؛ إنها شجرة مقدسة تسقي جذوعها بدموع الجائعين، وتخصب تربتها برمان «الذات» المناشقة؛ لأنها ترضي الحصاد المربوب. أما الشجرة الثانية فتعبد إحياء طقس البعث لأنها تصل باطن الأرض بالسطح، حيث يناظر الدفن زرع البلور؛ لذلك يبعث من القبر، في كل يوم، طفل يملأ «الزوايا والبيوت...» (١٧)

إن عملية الإحياء تتم وفق حركتين متناقضتين ومتكاملتين في آن، تتمثلان في: حركة نازلة تخفر في الباطن، وحركة صاعدة علانية. وفي رحلة الهبوط والصعود تكتمل تفاصيل ألمالم السحري، يرفع في إطارها ما هو متحول إلى مرتبة السامي الفنان. أما الشجرة الثالثة، فترسم معالم العلاقة بين «الذات» و«الآخر (ين)»، وفي ظلها يلتقي الفرد بالأطفال فيفتح بالبدية، وشهد فعل الاجتياح الذي يرفع «الآخر» رايته خائفاً نهر الدم والجثث. بينما تتساقط من الشجرة الرابعة أشمار؛ لأنها نذلة سابعة في السماء، يسبقها الدمع الممزوج بالبحر لتصبح معبر الإشراق، ووسيلة الاختراق. وأما الشجرة الخامسة فيتم عندها اللقاء بين «الذات» و«الخصر» الميت الحي، ومع الشجرة السادسة ينحني خط الملاحة ليرسم مسار الأفقية: نهر الجوع، يؤكد الالتصاق بالأرض، ويمد زوائد الرؤيا، وفي هذا التشكيل تنحو «الذات» نحو المطلق لما تحيط المملكة المتخيلة بالماء؛

نفتح البوادي والمائدات: يغنى الصقر لكنه يسلم مشعل للغامرة والفتح المستقبلي إلى «الذات» التوالم، أي إلى الصقور التي تخرقها الصبوة ويمزقها الحنين إلى الإشراق. وفي هذا الموكب الجائز، تتعالى الأصوات مجتمعة ومنفصلة، وتتلاشى «الذات» أمام المشهد المرعب؛ لحظة الفقد، إنه انكاس يذهب العقل؛ يقطع رأس الأخ الذي قهره الخوف فولى مخدوعاً بأمان الأعداء... إنها فنية التردد وتقض عهد المبور. وأمام هذه المفاجعة، تتخرط الطبيعة في نعي الفقيء، فترفع عنقده بطولته إلى مرتبة المثال الذي ترسم خطاه أنا الكتابة المأخوذة بهوس الفتح:

عاشق يسكن قلبي ويغني أغنياتي. (١٧)

إنه إغراء الصفاء والطهر، ورمزة التوحد بالأرض، يتحول في بوقته نهر المبور إلى رفيق مصاحب كما نصير بشائر الرؤيا ميرة:

- تتبعتني عينان من مجامد السنين

- تتبعتني الأشجار كالأرواح (١٨)

لقد استلكت «الذات» مفتاح التحول، وفجرت مكونات الصمت. لذلك، تتجدد في كل لحظة أحوال الاستشراف، وسبر الأغوار. إن استمرار المبور، ولا نهائية السفر هما الدافع إلى استعارة حركة الماء والتماهي بالنهر. ومن هذا المنطلق، تصبح الكتابة لهباً يحرق القشور، ويؤرّث تتكون في رحمها عوالم الحلم، تغدو السحابة صوتاً ملائكياً يوزل آيات البعث؛ إنها سلسلة تجليات تتعري في حركاتها «الذات» والكائنات، ونباتات تخيلية تمنع الكتابة مشروع اختراق الأساقف المكتملة في جميع الخطابات: الاجتماعية والسياسية والفلسفية... إلخ.

ولذا كنا، في ما سلف، عابثين تركيباً تخيلياً موسماً ومنفتحاً، فإننا في هذا الموطن، نواجه تركيباً تخيلياً يقدم على أساس التقويض والانكفاء؛ بحيث يهيمن إحساس الضياع فيلقي بالعوالم المكتشفة في متاهات الفراغ، ثم تعاود «الذات» التهوؤ مجدداً، متمثلة من ركام الأقباض، معانقة الضياء الذي يصل السماء بالأرض، والشمس بالمدينة، بنية تجنيد دماء الحياة، وإلهاب عاطفة الحنين إلى التحول الذي

ملكيتي تلبس وجه الماء. (٢٠)

وعندئذ، يصبح الامتلاك مقرونا بالغياب، مادام مقام المشاهدة قد تحقق فكانت الدهشة تضاهى القرب والبعد:

لا فرق إن دنوت أو نابت (٢١)

وغمرت «الذات» و «البيت» أنوار التجليات.

أما الشجرة السابعة فتتحد تفاصيل الفارس الثالث الذى نذر نفسه للتحويل والتصفت رؤاه بالنور، وعبر من المجرد إلى المحسوس ومن المحسوس إلى المجرد، فكانت الأمكنة خاضعة لمشيئته تتقارب وتتباعد بمشيئته:

ينسج للغرب ولاء الشرق. (٢٢)

ولا غرو أن ينحماى، فى هذا المقام، مع النبى / الإله مستمداً منه إعجاز التسمية.

فى حين ترصد الشجرة الثامنة مشهد الأنوار القدسية الذى تلبسه «الذات»، وهى تصاحب مباحج الإشراق = الصباح، وترنو إلى التحول الدائم = الريح، معلنة مهعاد العودة وامتزاج العناصر:

فى الزهور قضاة

وفى الماء يجتمع الوافدون. (٢٣)

وعلى هذا النحو يعمد الواحد فتصير الشجرة أشجاراً، ويتوحد المتعدد فتصبح الطبيعة هى «الذات».

نشوة الجنس

فى طقس المشاهدة والتجلى حوث يحتفى بالخلق المستمر، تكسب الكتابة والكون امتدادات علائقية لانهائية: تشعن الكلمة بحرارة الفعل فتسرى فيها حيوية عناصر الطبيعة. لذلك، تتجمع الكوكبات الرمزية فيكون إعلان سلسلة التحولات اللانهائية: تصبح الحروف عجايب، أقواساً ثم جيشاً، كما تتماكس اتجاهات الحركات فيغلو الهبوط ارتفاعاً والارتفاع هبوطاً؛ عندئذ تصير السماء أما حالية حاضنة. وفى حضرة الأنوار الخاطفة تفتح أبواب الأقاليم السحرية حيث تتضامن الكائنات، وتسرى بينها وشائج الفناء.

وفى هذا الانعطاف، تخضر المعشوقة متمظهرة فى حرارة التجربة؛ إذ لها فى شريعة الكشف حضرة الاسم الجامع. ومن ثم يصير الجسدان: جسد الماشق / وجسد المعشوقة، مصدر النور والإشعاع فى عتمة الظلمة التى تلف عالم الظواهر.

كانت المرافق، العضلات، الوجوه

بقايا وليمة لنهار مريض ومات (٢٤)

وباشترك المتوحدين بعث مجدداً، النهار الميت، ففتتح هوة الممكن والمستحيل، وتمنح الأسماء للأشياء، وهنا تبهر «الذات» مواكب الصفاء والطهر: موكب من الأفراس البيض، يغرى بتجريب فعل الاختراق المعجز، بعد أن عجز كل من موكب الأفراس والشيخ طيب الرائحة عن إيقاف اجتياح الزمن. وفى لحظة الانغلاق المرحلية هاته، يظهر فى صورة ثعبان طويل كالتغلة يلاحق «الذات» التى اختارت مسار السهو والحو عابرة مقام التوحد أملاً فى حصول التكليم والاختفاء إلى مواطن الأسرار، الجبل خاصة، بما أنه مثبت الأرض ومركز اللقاء بينها وبين السماء. وبما أن التحولات هى الشريعة التى تحكم الموجودات، فإن الجبل يتأرق مظهره ليستحيل نوافذ، والنوافذ إطفالاً وأمهات. وتبلغ المجالية، فى هذا الجهلى، منتهاها عندما ترد الطفلة نتاج القران الجسدى والتوحد الجسدى الثعبان (الرغبة الجامعة) فى شكلها المحسوس والمجرد. وفى هذا السياق التخيلى، تصبح اللذة عتبة السمو والتوحد الروحى بعد عبور التجريبتين: تجربة المحسوس: السرور - الرأس - الثدي - المصغرة - الصدر - المسام - السرة... وتجربة المجرد: الطيف الطبيعية الثانية... وفى غضم هذه النشوة المضاعفة تتحدد المعشوقة لتصلأ كل الجهات، فتغطي السماء والأرض:

تكبرين فى الجهات كلها

تكبرين فى اتجاه الأعماق (٢٥)

تخترق السطح وتنفذ إلى الأعماق، وبهنا الشكل تسوى صورة المعشوقة فى مخيال الماشق المأخوذ بالفتح، المسكون بالتريا. وهنا لابد من قتل «الأنثى» من أجل وعى بواطن «اللذات» والكون المحيط. وفى غمرة هذا الانعطاف



في حمأة الثلاثي: الانقباض - التقلص - الهبوط - الصعود...

نقياً سرائق الحوش (٣٠)

ويحسن أن نشير إلى أن الصور الجنسية الحسية تتجمع لتغيب في موجة الحركات الاحتمالية لتستقر في قرارة البحر، هذا المبتلع الأعظم، فيقعرب الحب بالحركة الباطنية، وطاقة الكلمة الخلقية؛ إذ تتكون من قلبية الحرفين: «كن» الحياة، ويظهر الجسد في خضم الأمواج للتلاطمة ليبلغ الأرض السابعة، في رحمتها ترويع الكلمات، يهزب النص المقدس، وتطرق عوالم ما فوق الحب: عالم المردة والجن.

وفي هذا السياق التخيلي، ترسم تفاصيل «المشاهدة» في البداية، من خلال الانفصال، فتتمايز، مرحلياً، أحوال المشاهدة: تخصني المشوقة بنعمة الكرامة فلا تطلب شيئاً إلا أعطيت. وهنا تفتح الإرادة على دورة الخصب: البذر - الإنبات - الحصاد - الطحن - الخبز... أما العاشق فتصعقه الفترة التفسيرية وأغنية اللهب المتبقية من بؤرة التكوين، حيث صفاء البداية، وطفولة العالم الرؤيوي، ثم يعقب الانفصال اتصال يتوحد فيه الجسد والصورة «المشاهدة»: تضع الزوجة طفلة على عذبة من أخشاب المركب الذي كان يقل الحبين، كما تفتح أمام الزوج أبواب الكرامة كي يسقى المحبوبة ماء زلالا يطقي نار الولادة.

وفي حلم المباحج الروحانية، يمتد الجسد ليشمر الأرض: أوزوريس، يخترق الأسفل والأعلى، ويتوج مخاضات وجروح التعرق بفرحة اللقاء والتوحد. فتتولد المشوقة، مرة ثانية، إلى جسد العاشق لتتمارس الفتنة ولعبة الظهور والاختفاء (٣١). وعند الوصال يترمش اللحم، وتسترخي الأعضاء مستسلمة للشتت والتشطي، لذلك يتداخل الانخراط الشيقى والانخراط الروحي فيحصل التحول وتتكامل الحركات. ومن هذا الاتحاد يسوى المولود في الأحناء مكتملاً طافحاً بالضوء، مسكوناً بالسمو والارتفاع: إنه النبي الذي يكلم العاشقين في الأعماق. وفي هذا المقام، يندو الجسد بؤرة يتفاعل في داخلها الدلخل والتأخر، فتنبثق المدينة الموعودة التي تبارك وصول العاشق الفناخ، وتنهياً لاستقباله: توفد الأنوار وتفتح التوالد وتورق الأشجار.

والسكر يميل الجسد إلى قرينه الأنثوى؛ فتتداخل الأعضاء، ويصاحب الكتابة إيقاع الجسدين المتوحلين: من الشفة إلى الأصابع إلى الشفتين، كما يطابق مظهر الكلمة مظهرات الانتشاء الجنسي؛ فقد أمسى الشهد سحابة ورواء ينبثق منه النور الذي يلف جسد المشوقة، ويقود إليها في الظلمة، متوجاً حرقة الترقق. وعلى هذا النحو، يتفاعل الحب والخيال لرسم صورة للمشوقة وفق المثال الطاهر الذي تتشده «الذات». أوليست، قبل كل ذلك، رفيقة الطفولة وأحلامها الباذخة، وشبكة في الحلم وموضوعه في آن :

ثيابك الاقاليم والقصور دريك إلى (٣٢)

وفي هذا الكون الشهواني، تتلاحق الصور الجنسية في حركات متناخمة تهدف إلى تحرير الرغبات والهواجس، وتضع آفاق الجنون والبهتان فيكون العبور إلى الجسد الأنثوى موشوماً بالفناء المتحقق بعد الاحتراق. وذلك هو كنه تحول العاشق موجة وللمشوقة شامخاً. تصبح الأثى بيتاً مؤقفاً للراحة ومأوى خالصة للجمال، تظهر في الخلق والخلق. أوليست طوقس الجماع، وعملية إزال التي بالتزامن مع عملية مص الثدي بوصفها موجبة للشهوة، ومحقة للارتباط الأمومي، تصغير للحركة الخلقية الكونية. إن حرارة الجماع باعث على العلائقية، والارتفاع في مراتب الحب. (٣٣) وعلى هذا الأساس، تفضي النزوات الشبقية، وحركات الأعضاء: الارتفاع - الهبوط - الهديان - الشهيق... إلى الانخراط:

يغلبني الحال (٣٤)

عندئذ يتحقق الانسلاخ عن العالم المحسوس: العالم الأضيئ، وتفتح أبواب العجائب والأسرار، تحمي المشوقة بوصفها «ذاتاً» لأنها خلاصة التركيب التخيلي:

أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق (٣٥)

وفي لحظة الصفاء الذي يتوسط النوم واليقظة يبنى التعارض، ويتزامن الصعود والهبوط، كما يتوج طقس الجماع بالهنئمة الجمالية: السرير - الأرض... تبث من الجسد مثل الأرض أشجار نفوس في الرحم وتطلو السماء. ومن الجماع: الفعل المقدس يوقع الجسد إيقاعه متفهماً

الذى يهيم لاستقبال الحركة المزوجة المتعارضة: الصعود... الهبوط فى حركات متناخضة تصل الأرض بالسماء. وفى غمرة هذا الانخلاف يتجلى الشيخ المشرف صاحب الكرامة فى الهوى تدخمه الكائنات والأشياء، متماخيا مع المطلق: الله. إنه انخلاف تنفعل لرابته الأعضاء، وتتوارى لقدسيته قدرة التأمل والطاقة الإدراكية لتنتفع أبواب المعرفة الدوقية والتجربة القلبية.

ويحسن أن نشير إلى أن عملية الكشف - هذه المرة - تبنى على العلاقة العضوية بين الأرض والمرأة على مستوى التخييل المبدع. وذلك للمسعى لا يهدف سوى إلى إلهاب إغراء الشوق ليعقبه، بمد المكابدة، إطفاء حرقة البين بالوصل وخضوع المشتته. لكن الشهوة والنزوات تتعدى الجسد لتعائق الطبيعة أيضا فى عمليات تناسخ وتوالد عجيبتين: الذكر - الأنثى - الطفل، الأرض - الماء - النبات، من أجل أن يتأكد الخلق المستمر. (٢٥)

وتلك هى موجات الحركة فى الكون التى يحجبها السطح، يخترقها الجسد وهو يخترق ذاته محولا الظلمة دراك تخلف الروح من أدران المحسوس فى إطار بحث محسوس لبلوغ البلية حيث الزمن Kronos أبهى منتصب كالرمح. وفى خروء الصفاء ينتفى التعارض بين النور والظلمة، ويتمدد الجسد المشطى ليحتضن الكون. وبمثل هذه اللحظة البهيجة تهون فدية التضحية والمكابدة. وإذا كانت مراتب الشرف متفاوتة، فإن علم الأسرار لا يحصل إلا بالولاية وكراماتها. وتجدر الإشارة، فى هذا المقام، إلى أن هذا التوق العلاجي لا يهدف، كما هو الشأن فى الخطاب الصوفى، إلى إثبات «مدونة اعتقادية»، بل إنه على العكس من ذلك، يهدف إلى نفى الاعتقاد، وذلك ما نشاهده عندما تتأمل خطاطات الترميكيات التخيلية فى هذا المستوى؛ حيث يرصد الجعيم يشاعة تعادل الغراب الذى لحق العالم المحسوس: السلاسل - القضبان - المسامير - الكائنات المجالية. واستادا إلى هذا التشكيل، يمكن أن نقول بأن التماهى سبيل للنفى؛ رغبة فى تأكيد إرادة الإنسان التى أرست الشرعة الأوروبية دعائمها.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول بأن الانفعال الشهوانى يفتح على العشق الروحاني، بما أن الجسد: فوهة الصدر... هو عتبة الامتتهى، وموجج غواية الرحول قصد إدامة نشوة الوصل مع كل تجربة. إن المرأة المشتته من صنع الحب، لذلك فهى طوع وإرادته، وظل لشطحاته، تعتمد بالماء الطاهر الذى يتفجر من كلماته، وتطر مغائن الجسد برقه. ومن ثم تعبر متاهاته وتكوى بناره، وتحضن النهار:

أنت بحيرة

وانجذع لفاح وملآن بالأرض (٢٦)

والحركة الباطنية: المد والجزر:

أرسونى شواطئك

خضرك موساتى (٢٧)

ولا تلبث حركة الاحتواء المصغرة أن تنفتح على الكون، ذلك أن الزوجة القرين الطبيعي تاج الحلم، وهبة المشاهدة، خرجت من الجسد مثلما خرجت حواء، واختسلت بهاء الطهور. وهذه الحركة تهلم تخوم الداخل، وتحتضن الخارج: العالم.

وعلى هذا النوال، تواصل «الذات» عملية الحفر متقلة بين المحسوس: الأصابع - الرقبة... وغير المحسوس. وما بين العالمين، يتواصل الهو والكشف فى إطار سباق استحضار العناصر الاحتوائية وفق إيقاعات سحرية تجلب العاشق نحو التوحد:

تلبسنى وابسك (٢٨)

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن كل هذه الترميكيات منفصلة العناصر أو المختلطة فيما بينها ليست سوى أفاق كتابية تشكل نتيجة حكمه الإنصات، والهيام بسحر الحرف ومجاهل المسالك للنفى إليها الكلمة.

#### مقامات المشاهدة

يباغث مشهد التجلى وينجأ، يقود التفاعل والصراع إلى منتهاه، ويوزع الإشعاع على الجسد بسرعة البرق. الأمر

...وقبيل النوم تطيينني وتحدثني (٣٧)

ويكتمل طقس الانخراط بالتشريف والكرامة، فنتمم «الذات» برؤية «الخضرة». إن جلال المشهد: حيث يلتحم المتباعد مظهرًا من مظاهر صفاء الأقاليم الخفية التي تم اكتشافها في أعماق «الذات». ومن هنا يمكن القول بأن للخيال سلطة الوصل والفصل: به ترصد اللحظة المشرقة وتتجلى الخلائق السجية، وتتحقق الولادة المرتقية، الأمر الذي يفرض بالانتماج في حركة الكون المدهشة؛ لأن سحر الشغافية عامل من عوامل السمو والحركة العلائقية وما يستتبعه من تشريف وتخصيص بالكرامة التي توازي بين مصادر الخضرة ولذة الجنس. ولهذا السبب، يتم الإصغاء إلى لغات الطيور التي تهشر بدهشة النهار، وتجدد الفداء، الاحتراق، طائر الفينيق.

وتلك هي الحوافر التي تغري بالحفر في الذاكرة وسبر أغوارها، وما يتطلبه هذا الفعل المعجز من مكابدة لا تكتمل إلا في الخلوة؛ إذ في البعد قرب، وفي هذا السياق، يتبين، في البداية، تعميد «الذات» ببنية التطهير، وبعد ذلك، تمس عملية التطهير العالم من أجل تجلية الصدا ولحم عناصره. ولهذا وجدنا «الذات» تبدأ بمحاولة التخلص من الأسماء العارفة ومنها الاسم الشخصي لتنضم إلى تيار الحركة التوقية الانتماجية، رمزًا وضرورة؛ على أن أي طالب، أوفقيوس، الحسين، مشهد الرأس المقطوع الذي يطفو على سطح الماء، مقام التجلي المتألق؛ الأنوار، تدفق ماء الفحولة، حركة الارتجاج والانتصاب المخصب. وليست هذه الصور سوى انبثاق لإشعاع البؤرة المركزية في أعماق «الذات» لم يكن بمقدورها اختراق الستار إلا بعد قتل «الأنا» وتصعيد النفي؛ لأن النياب والظلمة لا يقاومان إلا بحركات الهبوط، واختراق السطح. حيث الصدى ورجع الصدى:

— اسمع أصواتا

— صوت يقول لى (...)

— حجر يصيح بى (...)

وعلى هذا الأساس، يتم تفجير الطاقات الكامنة في أعماق «الذات»، والانجذاب نحو السمو والارتقاء من أجل أن يتأصل الارتباط العضوي بالأرض. ولعل ذلك هو السبب الذي جعل عملية مفارقة الظواهر تحصل وفق حركتين متكاملتين: حركة أفقية وباطنية تجلر الارتباط بالأرض؛ الصخر - التراب. وحركة عمودية تهدف إلى السمو والارتقاء: الريح - النجمة - الغيمة... فضلًا عن العالم البسيط وما يشمل من كائنات عجائبية تفضي إليها طريق معلومة البداية مادام جسرك سرحا، وعية لابد منها في معنى إعادة التشكيل، وتخريب أفاق الرؤيا. ولهذا السبب، وجدنا النبوة تفرع بالحلم بنجرده ما يحتفى بالكتابة، ويستسلم لإغرائها؛ لأن «الذات» في هذه اللحظة تتلاشى في حمأة الغواية كما تتلاشى عند الجماع وارتعاشة اللحم. ولاشك أن الجنس، كما سبقت الإشارة أعلاه، معبر آخر يقضى إلى البداية، حيث الفيض والتجلي واستمرارية الولادة:

... الأشياء حبل بالاشياء (٣٨)

وعلى هذا النحو، يصفر الكون، وتتضاعف علم العارف؛ لأن الإغراء قد استحكم وموجة التحول عارمة جارية تجمع المتناقض: المسك - اللؤلؤ... وترفع «المشاهدة» إلى السماوات حيث الوصال الجسدي: الجلد - اللحم والاسترخاء: الرعدة، والانخراط الروحي:

أشهد مسرح النهايات

نهاية الشمس والهواء

الوثب والعلو برحمة الشهيقي والزفير

نهاية الثغوب التي تربط النفس بخيط الأشياء  
الحبل بالاشياء.

إنها إيقاعات تصاحب ممارسة الكتابة وتنفذها، من خلال تفاعل عناصرها. يمارس «الجنس» فعل التحويل لأنه مدخل للعبور، ونبوغ التشريف الذي تروض بسلطته الحيوانات العجائبية: ثور بختلين قرنا - دابة غريبة. ولعلها أحوال تعبر في «الخلوة» تذكي الشهوة غواية بلوغها:

— أجنحة عابرة تتأدبني (...) (٢٨)

إن جلال المشهد يتلون بانفعالات «الذات»، وصفاء أقاليمها الخفية المكتشفة. وعلى هذا الأساس، تتأمل اتجاهات الحركات المتعارضة ظاهرا: الأسفل — الأعلى، فهي الوقت الذي تملك فيه «الذات» سلطة التسمية، عندئذ تنسحق الكلمات بدلالات جديدة. ولا غرو، في هذا المقام، أن يواكب تحويل اللغة تفسير أنظمة العالم ونفى للشبكات، إذ العلاقة بين الأطراف عضوية يقضى كل طرف إلى غيره. إن انفعال النفس، يتعكس، لامحالة، على الخارج من جهة، ومن جهة ثانية ليس سوى نتاج الانفعال الخارجي متمثلا في مشاهد الرؤيا. وما سحر حكاية «شهرزاد» وألوانها المعجالية إلا رحلة مذهشة من رحلات تجارب الكتابة. غير أن كل متعة لا تحصل إلا بعد الفدية والعناء، لذلك يسيل دم الجسد في صورة اختراقية تفتح قفها في المكان المغلق صنو القبر. وفي هذا الطريق الرمزي، تحضر المرأة، في إطار استدعاء شهوي لتوجيه النزوات، وحركات المد والجزر، ومشاهد الابتلاع: الموجة — البحر/ الظاهر — الباطن/ التفجر — الثبات/ المرأة — الرجل. ومن هنا، تتأكد الغربة في العالم المحسوس، مادامت «الذات» قد عاينت لحظة البداية التي تتفاعل في بونتها العناصر، وتتصل الموالم: الكتابة — الذات — الطبيعة، وتتداخل الأطراف؛ الأمر الذي يسمح بالحو وإعادة التسمية. كما يؤدي الارتقاء إلى السيطرة على الزمن، وترويضه لتتوابع المسافة، ويحدث السفر في المكان بلا حركة ظاهرة، ويشهد فعل الولادة المستمرة. لقد أمسى «الرأس» مركز الكون؛ لذلك انفصل وتزامن الامتداد والتلاشي، البدئية والنهائية، للد والجزر، واشتعلت حرقه التوق إلى الإنيايع، ومواطن التفتق والإنيايع، من خلالها تسرى في الأعماق دماء الحياة، فتحصر الأنثى، بها وفيها تضاع طبقات «الذات» السفلى، وتشتد الحاجة إلى الامتلاك، وتجديد المخلق، مقاومة لظلم الشب، أمام التشظى للمأساوي:

فقد ماتت الشهوة وشيخ كل شيء (٢٩)

وتجدر الإشارة إلى أن هاتين العمليتين الانفتاحيتين تحكما البناء التخيلي في هذا الديوان الشعري، بحيث

تعقب كل عملية انغلاقية عملية انفتاحية وفق حركة خلقية مركزة مستمرة إلى مالا نهاية. وفي هذا التركيب الخاص، وجدنا «الذات» مجددا، عندما تعطلت دورة الزمن، تجرب اختراق السطح، في محاولة النفاذ إلى أعماق الواقع، ولهذا الغرض، يستبدل بالإدراك الحسي الإدراك النوقي «السري»، وهي حاسة إدراكية باطنية تمكن من إلغاء الفواصل والحدود بين «الذات» و «الأخر»: البحر — الأشياء، وتفتح المناطق البكر حيث الأسرار. ولهذا تتعالى الأصوات التي تحت على قتل «الأنثى» من أجل البقاء بعد الفناء. وفي الطقس البعشي الجليل يقضى تماكب الفصول إلى التبدل والاستمرارية، ولأنهاية الأحداث والواقف العاصمة، تصل الوجود بالزمن وفق توتر حاد، تزاح فيه الستائر، فيشهد تلاحق الدورية الزمنية عندما ينتهي البرق الخادع. وما هذا الفعل التطهيري سوى مجابهة لعمليات الزمن للمسحوخة، التي تجسدها بوضوح الحيوانات الدميمة: الطحالب — الزواحف... ومن أجل مقاومة المسخ، نلاحظ هذه الرغبة العارمة في التماهي مع القوة التطهيرية في الطبيعة: الرعد — الماء... بنية محور العفن، وتطهير المكان الذي أسهم تغيير جغرافية الحواس في تأويله، ونفخ الحياة في كائناته وأشياءه. إن فعل «المشاهدة» امتداد نوراني ينقل للمعرفة من وجهها المحسوس الظاهر إلى وجهها العميق الباطن: فيه تمي «الذات» تمددها ووجدتها، عندما تحررها السلطة الإبداعية التي تنفي الإثنية: الظاهر — الباطن/ السطح — العمق/ الواحد — الممتد:

أرى السماء اثنتين

الأرض اثنتين (٣٠)

وما هذا التأكيد على الإثنية، ظاهريا، سوى نفى لها، في المستوى الباطني. لقد شرفت «الذات» بروية «المادة» الواصلة بين الأرض والسماء: الحجر، هذا الجوهر المخبوء الذي تستر الأعراض، لكنه يحرص على مفارقة الزائد، وذلك الجسد الذي تقيده الرغبات، ولا يجد عمقه إلا عندما ينفي وجوده العيني — تخييليا — فيتماهى، حيناً، مع حركة الماء، وحيناً آخر، مع الريح، متفاداً لسلطة الخيال المفتوحة أبوابه

لأن الحكمة قد تحورت من إكراهات الاصطلاح، فالتفت، حيث، بالجوهر الذي يتجدد مع كل ممارسة خطائية، تخفر في ذاكرة اللغة و«الذات» و«المجتمع» و«التاريخ». ومن ثم، فإن اللغة قد غدت متبجعة للمعرفة، لأنها تكتشف لاوعيا، فيما هي تكتشف الأشياء والحقائق فيما حولها. وعندئذ يصبح التركيب حكمة، فتتسع الإرادة وتتجدد صيغ العبور، بالآله وإتهاجاته، وتلك حركات تأسر وتلقى بالنفس في بؤر التحولات: حركات الحروف والألوان.

إن إغراء المغامرة والتوق إلى السكن في الفجوات، هو مطلب التعريب الكتابي، الهامد للنموذج السابق، والمتوحد مع حركة الرفع الإشراقية:

حالم يقرأ كتاب الشوارع واسما وجهه بنار  
الإسفلت

شاعر يفضح المدينة ويرقد في  
سيراويلها (٤٣)

غير أن اللقاء يتحول إلى صواعق، مادام الخراب  
مستحكماً في العباد والدواب:

لكن الأرض سائبة  
مدن تتحنن أشجار تتلاقى... (٤٤)

وذلك هو بيعت الربح نتيجة الإرهاب والقمع: إحقاق الكتب - الدمار - العقول ... وكما سبقت الإشارة أعلاه، فإنه يتجدد مع كل عملية انفلاكية، فعل من أفعال الانفتاح تشكل فيه لحظة نقية تخضع الآتي وإشراقه، ويتحقق به التوحد: الرجل - المرأة - الحروف - الورق... كما تدفع الحاجة إلى «السوى»، «الذات» إلى مضاعفة الرج من أجل أن تتفجر البنابيع في صحراء «الذات» / الأقاليم المغممة، وصحراء الطبيعة. ويتصافر الإعلان كى تكمل البشارة، وتدفع المغامرة الكتابية إلى أقصاها، وذلك هو رهان اجتياز البرزخ، والابتهاج بجلال البنية:

الذين آفاقوا من العشب كى يبعثوا في التراب.  
(فصل الحجر، ص ٥٧٨).

على التيه؛ لأن بلوغ البرزخ، الذي يتوسط عالم الأحياء وعالم السموات، لا يحصل إلا بتوالي السقوط والنهوض. (٤١)

وفي هذا الإطار، تتوحد المجاهدة التي يقتضيها الإشراق بحضور «البطل» الذي يجمع بين حكمة الشيفوخة، وطهارة الطفولة، إنه المثال الذي تصنعه «الذات» وتكتشفه في أعماقها، وهي تجتاز مقامات المشاهدة. وإذا كانت «الذات»، من خلال الكتابة، تتحمل هم الكشف وإعادة التشكيل، مانحة العناصر: الأرض - التراب - الماء / الهواء - النار، تراء التحويل وعصوبة التوالد، فإن الورقة عروس تتشع بالبياض استعداداً لموعد طاهر قديم، وحسن قاهر ملتهب، يتلف إلى الواصل. إنها تناسخت الخيال التي تفجر في ما هو طبيعي سبل السمو الروحي من أجل أن تلتقي رموز الطهر، الملائكة المنقلون ورموز السلطة: القواد... وفي هذا الأفق، يتوجب السفر، نشدانا لامتداد ونور غفى تخجبه الظلمة، وولادة مرتقبة يجهضها عقم العادة. ومن ثم تتلاحق الحركات البعثية التي تصبح «الذات» بؤرة اشتغالها. لذلك تخلق قرينها كى تحافظ على مسافة التأمل:

... فرايت صديقا يخل ويخرج بين أصابع  
قدمي

- وآخر يحل سيود حداثي ويلتف بها (٤٥)

ويتحول القرين إلى كائن حي يقتل «الأنثى» ليتحقق الوجود الأسى. وعلى هذا النحو، تملك «الذات» مفتاح التسمية بعد أن استوطنت بؤر الإشعاع: الجنين - البرعم - الثمرة - الماء - الجناح... ويمتد الصفاء الذي يعم «الأخرى» كشف خباياها. وهنا تهيم أحلام الطفولة، وتسيطر المفاجآت المعجالية التي ينسج خيوطها الخيال القطري، ويفغمها طهر الحب الغامر. وإصرار السمو والملاكية، يجعل «الذات» متماهة، مجدداً مع الصباح، ومركز اللقاء بين الأرض والسماء: الغيم - الحقول الحزينة... يصور الربط والتقييد من وسائل ترويض الزمن، وملأ الفراغ في الفضاء، ومن ثم تعاد هندسة المكان، ويدفع بالتوتر إلى أقصى حد:

...أربط أطرافه بشلال لا حذر له (٤٥)

## الهوامش

- ١ - Henri Meachon, Critique du Rythme anthropologique, historique du langage, éditions Verdier, 1982, P:63
- ٢ - المرجع السابق، ص: ٧٧.
- ٣ - أنظر بجمال باروت، «القصصات الإيديولوجية لمشروع الحفلة»، حركة مجلة ذمراء (ملف المرفقة) القسم الأول، العدد: ٢٧٥ - يناير ١٩٨٥.
- ٤ - أدونيس، الطعام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط ١ - ١٩٩٣.
- ٥ - المرجع السابق، ص: ٢٢.
- ٦ - المرجع نفسه، ص: ٣٩.
- ٧ - أدونيس، الصوفية والسونالية، دار الساقي، ط ١، ١٩٩٢ - ص: ٢٥.
- ٨ - أورد النص بسلام عبدالوهاب الجبالي في مقدمة الكتاب الذي حققه: اصطلاحات الشيخ يحيى الدين بن عربي، معجم اصطلاحات الصوفية، دار الإمام لأشعر والتزييع - ط ١ - ١٤١١ - ١٩٩٠ - ص: ٤٣.
- ٩ - كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل - ١٩٦١ - ١٩٦٥، أدونيس، الأعمال المصنفة الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط ٥ - ١٩٨٨، ص: ٤٣٦.
- ١٠ - ذخيرة الكيمياء، ص: ٤٣٦.
- ١١ - المصدر السابق، ص: ٤٣٦.
- ١٢ - المصدر نفسه، ص: ٤٣٦.
- ١٣ - المصدر نفسه، ص: ٤٣٩.
- ١٤ - المصدر نفسه، ص: ٤٤١.
- ١٥ - المصدر نفسه، ص: ٤٤٤.
- ١٦ - الصقراء، ص: ٤٥٥.
- ١٧ - ذخورات الصقراء، ص: ٤٦٤.
- ١٨ - للمصدر السابق، ص: ٤٦٥.
- ١٩ - فضل الأجنحة، ص: ٤٩٦.
- ٢٠ - المصدر السابق، ص: ٥٠٠.
- ٢١ - المصدر نفسه، ص: ٥٠٠.
- ٢٢ - المصدر نفسه، ص: ٥٠١.
- ٢٣ - المصدر نفسه، ص: ٥٠٢.
- ٢٤ - ذخورات الملتقى، ص: ٥٠٧.
- ٢٥ - المصدر السابق، ص: ٥١٠.
- ٢٦ - المصدر نفسه، ص: ٥١١.
- ٢٧ - إذ، «للحب ثلاث مراتب في نظر ابن عربي، إلهية وروحانية وطبيعية...» - أدونيس، الصوفية والسونالية، م.م.، ص: ١٠٢.
- ٢٨ - ذخورات الملتقى، ص: ٥١٤.
- ٢٩ - إن، «الملتقى يجب الصورة التي تحملها عن صحبه لا محوره، كما يقول ابن عربي، إذ يجب ما صعد، وما يرجع إليه، فبالفعل، إذن، كان فيه، كذلك كان تصهده لما صعد».
- ٣٠ - أدونيس، م.م.، ص: ١٠.
- ٣١ - ذخورات الملتقى، ص: ٥١٤.
- ٣٢ - هذا الجانب وما يجاوز، هما تكرارات باعثة لجدل الفعل والفاعل؛ إذ كل شيء يجب شكلا، حتى اللاهية، فمن فيض عن شئيد الوجود، وبهذا تجازي كل المواقف، لتطوّر موقف للأزلف كلها.
- ٣٣ - جملسون باشلا، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٣، ١٩٨٧، ص: ١٩٨٢.
- ٣٤ - ذخورات الملتقى، ص: ٥٢٥.
- ٣٥ - ذخورات الملتقى، ص: ٥٣٧.
- ٣٦ - إن هذه الحقيقة هي التقسيم المشترك بين الفلسفات الشرقية، كما بين توشيكو إيتسو Toschiko Isutsu - إنها توازن حركة الكون للقيمة، إذ: «يرتد العلم كل لحظة من جديد، كما يؤكد راند البوذية زن موجبا، وأعلام وحدة الوجود، الهملاني، يحيى الدين بن عربي...» ص: ٩٠.
- ٣٧ - Toschiko Isutsu : Unicité de l'existence et création Perpetuelle en mystique islamique, traduit de L'anglais par Marie Charlotte Grandry, les deux Océans, Paris 1980.

- Henri Corbin, L'Imagination Créatrice dans le Soufisme  
d'Ibn ARABI, 2 edition, 1958 - By Ernest Flammarion,  
p:159.

٣٦ - فصل الحجر، ص: ٥٥٠.

٣٧ - المرجع السابق، ص: ٥٥٢.

٣٨ - المرجع نفسه ص: ٥٦٤ - ٥٦٦.

٣٩ - المرجع نفسه.

٤٠ - فصل للواقعة، ص: ٥٦٧.

٤٢ - فصل الواقعة، ص: ٥٧١ - ٥٧٢.

٤٣ - فصل الحجر، ص: ٥٧٦ - ٥٧٧.

٤٤ - المرجع السابق ص: ٥٧٦ - ٥٧٧.

٤٥ - فصل الحجر، ص: ٥٨٥.

٤٦ - المرجع نفسه، ص: ٥٨٦.

٤٧ - المرجع نفسه، ص: ٥٨٦.

٤٨ - المرجع نفسه، ص: ٥٨٩.

٤١ - كان ابن عربي، كما بين هنري كوربان Henri Corbin قد أشار إلى:  
الحصول تعاون ربي وسحري بين الأحياء والأموات. وبالتقل، تقي هذا  
المسلم بالفت، يحصل للقاء والاتصال الصوفي في العالم الوسيط  
(البرزخ). هناك شيوخ صالحون يهرون إلى إخوانهم فيعلمونهم  
بملاقات جليئة كانوا يجهلون بها، يعلمونهم، إلهم يبتوهم على السمر  
لليهم.





## أدونيس: حداثة النقد أم نقد الحداثة

### خيرة حمر العيين\*

قيمة الماضي فيها، وهكذا تبرز المركبات الدلالية فيها أثر الاتصال المباشر بين الحاضر والأبدية، بين خبرة التجربة وأفق الترقب. بهذا المعنى، يكمن الجمال الخالد الذي يوجد في صورته الجذلية بين ما هو جوهري وما هو عرضي، أو بين ما اصطلاح عليه بالحداثة، والأصول العابر الذي ينبثق منه الجديد.

إن سؤال الحداثة في تجلياته المرتقبة يعنى بالضرورة ملاحظة التنوع والتعدد في طروح موضوعية الشيء، بفرض إنعاش الوعي تبعاً للدرجة تقبل هذا الشيء، بوصفه مشروعاً يجب تحقيقه، وهذا دأب الاستمرارية في البحث والتساؤل وهكذا تطرح فكرة البديل مع المبرر ضمن منظير الروابط المستجيبة للقيم. والحداثة، بهذا الطرح، تعزى إلى كل المعارف إسقاطاتها وتسد إليها دورها الفعال في إخضاع الحكم إلى الرصد والتجريب لتشكيل الرؤية الجديدة لعملية الخلق الإبداعي.

كل شيء في الحداثة يدعو إلى التأمل الاستشراقي. وحتى في الحالة التي تمود في دراستها إلى الماضي في شموليته، فإنها تنظر إليه بوصفه حقبة زمنية مرهونة بالمستقبل ضمن تطابق تزامني؛ ذلك أن العقل مطالب في جميع تصوراته بتصوير الأحداث، لكي تغدو متسقة مع إرادة الأزمنة الحديثة. لذلك، ليس في وسع باحث أن يحاول إخضاع ضرورة طبيعة الحياة في مستجباتها إلى الماضي التاريخي، أو إلى انفصال التراث عن مساراتنا الاجتماعية؛ لأن في ذلك استسلاماً لمطلق العقل ونقياً لحرية الإرادة التي تستخدم العقل في الطبعات الحسية، وتجاوزاته الافتراضية. ومن هنا، تأتي إرادة الذات في تقبل الشيء بسنن المعلومات التي تتوافق مع سنن الحياة؛ ذلك أن التجربة الجمالية في تأسيسها الذاتي واكتمالها الدوقى مرهونة بتميز التجربة التاريخية لها، كما أن التجربة الفنية لا يمكن أن تكتمل مفصلها إلا بتوافر

\* معهد للغات الأجنبية، وهران الجزائر.

التي يصدر عنها أدونيس أن تفصح هذه الوثوقية وتوجه الوعي إلى استجلاء عناصره ومبادئه الحدائية من مسألة الراهن. غير أن الذي لا تتقبله منه هو اعتبار الغرب الأفق الوحيد لتحقيق حدالة عربية؛ فحتى وإن «قلنا المنجزات ولم نأخذ الموقف العقلي الذي أدى إليها» - على حد تعبيره - فإن ذلك لا يعنى أبداً تأكيد هوية الآخر في معرفة الذات. وتبقى الحدالة عنده فعلاً تجاوزها وخلافاً.

ولعل منشأ الليس في فهم الحدالة الغربية هو أننا أخطأنا - فيما يقول أدونيس - منذ البداية في فهم حدالة الغرب. لم ننظر إليها في ارتباطها العضوي بالحدارة الغربية، بأسسها العقلانية خصوصاً، وإنما نظرنا إليها بوصفها تشكيلات لغوية، وأبنا تجليات الحدالة في ميدان الفنون والأدب، دون أن نرى الأسس النظرية والمبادئ العقلية الكامنة وراءها. ومن هنا، غابت عنا دلالتها العميقة في الكتابة وفي الحياة على السواء<sup>(٢٢)</sup>.

لم يحتفل أدونيس بحدالة واضحة، ولكنه نبه إلى حدالة متقدمة ومنبقة في آن، فهي عنده سمة فرق لا سمة قيمة ذلك أنها تستمد دلالتها الجوهرية من فيض الرؤيا ووحى الإشارة، دون أن تخضع إلى صفة دالة تمنحها قيمة الاستبدال لتكون بذلك مجرد تغيير عصر بمصر أو استبدال معنى بآخر. إن الحدالة سمة للأقوال والأشياء غير المعروفة من قبل، وبهذا المعنى لكل عصر حدالته<sup>(٢٣)</sup>.

إن أدونيس في كل مرة ينافع فيها عن الحدالة يعتبرها غالباً وهماً في مجتمع عربي لم يحسن بعد صياغة سؤاله المعرفي، وأنها مجرد تباه أو تمويه، ويميلنا مراراً إلى النظر في أوهام الحدالة ليعلم أننا لم ندرك بعد حدود حدالته في الوقت الذي نطّل فيه على عالم يعلن عن ما بعد الحدالة Post - Modernité، أو أننا لا نزال قيد المأزق الحدائي الذي لم يفرج بعد سؤاله الجوهرى على مستوى:

الكيونة وجوداً أو عدماً أو على صعيد العلاقة بين الكلمة والشيء، أو على صعيد البنية التعبيرية، أو على صعيد القارة شبه المعراء في الكتابة العربية قارة الجسد بأبعادها وأعماقها

وفي الوقت الذي يشهد فيه العالم مظاهر التنوع وأشكال التحول المختلفة، يبتقى سؤال الحدالة مع الطير ليلظ على مدى مسيرة كاملة من الوعي والتساؤل، يحاول أن يحلل ويناقش مظاهر هذه التحولات، متطلقاً من ضرورة النظر إلى الأشياء في سياقاتها وتجلياتها؛ والبحث المستمر عن علاقاتها بالإنسان في حركيته النابعة من طبيعة السؤال. وبهذا المعنى، تبدو الحدالة في المجتمع العربي إشكالا مفهوماً جديلاً لا يمكن أن تستوعبه المقاربات النصية؛ إذ إنها تمثل فضاءً شريعياً للتغيير، وتمتلك القدرة على تحويل الواقع والسلوكيات والمفاهيم. إنها منطق قولها وليست مفهوماً:

وهي جوهرها رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد، فلهذه الحدالة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتلائم معها<sup>(٢٤)</sup>.

وهي بهذا المعنى سمي دائم لإحداث التغيير النابع والجدري، وفق تصور مغاير وأسلوب مختلف يوافق الانشقاق المفاجئ والتنوع للأشكال، والأزمنة، والتأثير، وتساير التحول الذي لا يستثنى واقعا، أو حساسية، أو نظاماً. ومثل هذا التصور يضع الحدالة في تماس مع الحسوس، والمعيش، والمتخيل، كما يجعلها موصولة بأكثر من دلالة أو معنى.

والحدالة من حيث كونها شكلاً جديداً، لم تسلم من الاتباس: لا من حيث المعنى والدلالة وحسب، ولكن هذا الاتباس ينطبق أيضاً على مستوى الرؤيا التي من خلالها يبحث الفكر العربي عن معادلات وافتراضات يكيف وفقها مشروع حدالة عربية. وهنا، تدخل الحدالة منعطفاً يجعل منها نموذجاً كونياً، ومثل هذا التصور يعنى رفض الخطات الإشعاعية وإغناؤها في الفكر العربي؛ وبالتالي التورط في الفهم الخاطيء لمضمونها الدلالي والوقوع في مغالطة تقود إلى اعتبار الفكر الغربي فكر مساواة والفكر العربي فكر تقبل. الأول بعيد الاستكشاف ويتبنى المبادرة، والثاني يتلقى، ويستحضر ضميره ضمن إطار نشدان الميراث. ومن شأن الرؤيا

ومحتوى يجب أن تتخذ إراعه مواقف مختلفة، وضمن منظورات مقارنة:

فالتراث ليس النتاج كله الذي أنتج في الماضي وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفد بل تظل فعالة، متوهجة وجزء من حركية التاريخ. ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعليها المودة إليه والارتباط به وإنما هو حيواتنا كلها، ولعمري أنفسنا، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، وإدراكنا نفسه نحو المجهول.

وهكذا تنصهر الأنا في نحن على مستوى الواقع والحلم لتصبح الذات امتدادا لضميرها الجمعي دون الإرادة الفاعلة في تناقل تناسي: تناس الوعى الذي يمدد للعصر توازنه وتناس الوجدان الذي يعتمد قوته من الحياة الباطنة، غير أن الفرق يكمن في طريقة إدراك هذا الوعى والإحساس بالزمن.

لاشك في أن المسألة لدى أوديس هي مسألة حاضر قبل أن تكون مسألة ماض، ذلك أن الفكر الحدائلي الأصيل يسعى إلى تجاوز البنى الجاهزة للتعريف الماضوي، ليس من أجل تعويضه بالعرفي الحدائلي، وإنما ضمن إنشاء علاقة جديدة تصل الماضي بالحاضر عبر جمل كينوني مستمر:

وحين نقول للماضي، فإننا نعني، تخدينا، تجاوزا لتصورات معينة للماضي، أو لفهم معين، أو لبني تعبيرية معينة، أو لمعايير وقيم معينة، ولا يعني إطلاقا أننا نتفك ونفصل عنه، كأنه أصبح عضوا ميتا زائلا وتلاشي. فهذا محال عدا أن القول به جهل كامل، لا بالماضي وحده، بل أيضا بطبيعة الإنسان، وطبيعة الإبداع<sup>(٦)</sup>.

على اعتبار أن الماضي ليس دائما في حكم «الذي كان» بقدر ما هو امتداد دلالي للذي ينبغي أن يكون.

والواقع أن مثل هذه التصورات تحتاج إلى وعى نقدي ورؤيوي يمكنها من ترسيخ اقتناعها المعرفي في طرح السؤال البديل، على أن لا يفهم من هذه العبارة استبدال نمطية

وتدومها - من الرغبة والحلم والصبوة واللعب والعبث والمعنى والسر، وهذه الكيمياء التي تخترق هذا كله وتتموج محيطا بلا حدود أليس من الأولويات إذن أن تتحقق من وجود الشيء قبل الشروع في تحليله؟<sup>(٤)</sup>

إذا كانت الحداثة، بهذا الشكل، مشروع وهم والتهباس، فلا بد أن تكون قبل كل شيء مسألة موقف:

موقف الذات في علاقتها بالآخر (ودون أن يتجسد هذا الآخر في شكل أو كائن أو معنى).

موقف الذات في علاقتها بالتراث (دون النظر إليه على أنه ماض محض).

وبذلك وجب علينا أن نميز بين أن يكون الماضي ذلك المعطى المتحقق لهيمنة إبداعية متحركة ومستمرة بدافع من قوة التحول، والماضي من حيث هو معطى سكوني لا يوحى إلا بيقينية معابره. أضف أنه لا يمكن استبعاد التراث بكل معطياته المتحققة والممكنة، فحيث يجب توجيه الحاضر بالماضي ينبغي أيضا تغيير الماضي بالحاضر، على اعتبار أن الجديد مكمل للقديم بشرط أن يكون جديدا بالفعل أو على الأقل يحمل مؤشرات الجدبة. ولعل هذا ما جعل أوديس يدعوه إلى ضرورة التمييز:

في التراث بين مستويين: الغور والسطح. السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال. أما الغور فيمثل التفجير، الطلع، التغيير، الثورة. لذلك ليست مسألة الغور أن تتجاوز بل أن تنصهر فيه. ولكن لا تكون أحياء ما لم تتجاوز السطح. ذلك أن السطح متصل بالواقع والفترة الزمنية أي بتجربة تاريخية معينة. بينما يتصل الغور بالإنسان، كإنسان. الغور مطلق، أما السطح فظاهني<sup>(٥)</sup>.

و من ثمة يشكل التراث من منظور أوديس قيمة إنسانية تفتقر بالوجدان الحضاري، وتتصل بإمكانات الفرد المتحققة والتي لم تتحقق بعد. فهو ليس مجرد رصيد مادي نخترق منه معارفنا متى شئنا وكيف شئنا، ولكنه أيضا رصيد روحي

معيارية بنمطية أخرى، وإنما المقصود هو تحقيق قطيعة إستمولوجية لا تصور معها عودة الثابت الأزلئ لبنة العقل العربئ، وذلك حين يتم هدم هذا الثابت المنحدر إلتنا من عصور الانحطاط، وإسقاط الفهم المقرر مسبقا، لإنتاج مفاهيم جديدة تنقل التراث من الموروث اللأكرئ إلى واقع إكتشافه من جديد، من التلقئ إلى المسألة، والأستفهام وإستطاق المسكوت عنه، وذلك عن طريق الجنس والحوار الجللئ.

«لا تنشأ الحدأة مصالحة وإنما تنشأ هجوماء»<sup>(٧)</sup>. ما دلالة المصالحة وما معنى الهجوم الذى يهزمه أدونيس؟ قد تبدو العبارة مقنعة بضرورة المبادرة إلى خرق السائد وتأسيس أفق معرفئ محاوره اللأء، ونهضة ثقافة جديدة لسؤال الفكر الذى بمقتضاه يتحرئ الوعى العربئ وجوده الحضارئ. لكن أعتقد أن هذه العبارة هى أكثر غموضا من دلالة الإقصاص التى تشير بوضوح إلى:

أن الحدأة اليوم، فى المجتمع العربئ بوصفها مفهومأ أو تنظيرا، أو بشكلها العام السائد، إنما هى غريبة بكاملها، وإلتنا عندما نتكلم عليها إنما نتكلم عن الآخر، متوهمين أن هذا الآخر هو الذات. ومن الطبعئ أن هذا حكم على المستوى

### الهوامش:

- (١) فائقة لهابات القرن، ص، ٣٢١
- (٢) النص القرآئى وألفائ الكفلة، دار الألف، ١٩٩٣م، ص ٩٤.
- (٣) نفسه ص ٩٢ و ٩٦.
- (٤) النص القرآئى وألفائ الكفلة، ص ١٠٤.
- (٥) ومن الشعر، ص، ١٨٩.
- (٦) كلام البهلاء، ص ١٤٤.
- (٧) النص القرآئى وألفائ الكفلة، ص ١٠٧.
- (٨) نفسه، ص ١١٠.



---

## تواشجات الإيديولوجيا والحادثة

### أنطون سعادة وأدونيس

---

---

#### شربل داغر\*

---

المالم يرتد أو يتقوقع على أحواله وأوضاعه الإسمية أى للتمركزة على ذاتها ، وأبلغ تعبير عنها فى بلادنا هو مصادر التيارات «التشددة» للمبادرة فى مجتمعاتنا. كما أن نقد الإيديولوجيا لا يخلو انهيار «الكليات الخالية» (من «مغال»، أى «يوتوبيات»)، الكليات المستقبلية، التى كانت ترسم للإنسان معنى حياته، واقعا لا فى منشه أو أصله، وإنما فى ما يعمل من أجله ويصير إليه.

على أية حال، تتلقى الماركسية، إحدى هذه الكليات المستقبلية، ما جتته على نفسها؛ فلقد قام نقد الماركسية لغيرها، ولا سيما للإيديولوجيات الرجعية واليمينية، على أنها منازع إيديولوجية (أى غير علمية)، مهما غفى صنيعها، وما لشت أن أعلنت - فعلا، لا استمارة - أية إيديولوجية غيرها، على أنها الحقيقة النهائية التى ما بعدها حقيقة. وبلغت الإيديولوجيا مع التجربة الماركسية هذه حنوتا ما بلغتها أية إيديولوجية قبلها، إلا الفاشية مع اختلاقات بينهما، وهى أنها

ما حقيقة التواشج بين الآداب والإيديولوجيا فى عالم الحرية؟ أى علاقة لزوم لا تتوالى عن التأكد، «شاء المتقف أم أبى»، كما قال سارتر، على الرغم من الخيبات والمراجعات؟ أم هى تنحو، فى عهد «موت الإيديولوجيات»، كما يزعمون، إلى علاقات استبدال، ومنها حلم بعض الأدياء بجعل الآداب والفحة الإنسانية جديدة بدلا من الإيديولوجيات»<sup>(١)</sup>

أيا كان الجواب، فإن دعووات الأدياء هذه لا تقب، أو لا تدم الهوة التى تفصل بين حال المالم، اليوم، وحال الفكر فيه. ففى الوقت الذى تمضى فيه النزعة المضادة للإيديولوجيا فى نقدها المنحى القمعى والنهج المزور والوعى الزائف، التى تشتمل عليها الإيديولوجيات، فلا تعبها فى نهاية المطاف ولا تعبيرها أى احتمال إيجابي، تتحقق من أن

---

\* جامعة البلمند - لبنان.

اطلاقاً من خطابات خصوصية، ومن محدثات محلية، لا من تصور عالمي فعلاً، ولا مشترك حقاً، وما يبدو مثل خبطة حالية، ويرى فيه البعض على عجل (وربما لنقاد صبر) تريباً جديداً للعالم، لا يشير واقعاً إلى تريب جديد لـ «القرية الكونية»، وإنما إلى تنافس على الحيازة في هذه الفترة، المفتوحة ربما على توزع جديد للأقوياء، ولكن دون الإخلال أبداً بضمف الضعفاء.

فالمفارقة لافتة بين الحديث عن عالم واحد، له مرجعيات واحدة، وبين فكر ولهولوجيات تسد فتوقها، أو تتشغل بأمر وصفي وتطبيقية وحسب، دون الالتفات إلى شروط قيام «كونية الرجاء الإنساني». هذا في الوقت الذي لا تتعرف فيه، خلف «موت» الإيديولوجيات المزعوم، إلا وجوه الاستغلال، ولكن البهرة هذه المرة «أصعلوا أكثر وأجور أضعف، فهذا أفضل من الموت»، وغير تسمير حمير العصبية في الأم الضعيفة، بوصفها الملجأ المتبقى للحفاظ على الذات، وهو ما يمرضها لأبسط أنواع الشعرة، ومنها الدينية. ألا تكون بذلك عرضة لهذه التلاعبات التي لا تبقى لنا في عالم العربية سوى بر ضيق، سارع إلى احتلاله منذ وقت أصحاب الحلول المعجائية؟ هل دخلنا في عهد «الفتوة» و«الشاطر حسن» و«المحتمل الظريف» على حساب الإيديولوجيات التي ترى الإنسان في معنى يأبى، لا في محدثات إلهة أو مذهبية أو عرقية؟ ألا تكون هشاشة الإيديولوجيات دالة على نشأتها المتأخرة، وعلى أعراض مسارها؟ أمي «حديثاً» فعلاً، بما تقوم عليه من علاقة متسقة وتبديرية بين المعتقد والنظام؟ هل تكون الحداثة بدلاً عن الإيديولوجيات «المتخلفة»، أم العين المتنبهة الدائمة التي تبقى يقظة ولو بالتفادات خافتة؟

الإيديولوجيات «تتخفف» في مدار الاضطرابات، ولكنها لا تنقرض، خاصة أن مسببات التغيير لا تزال قائمة مع الظلم والاستبداد، مع ضيق السجون ووفرة المساجين، مع اتساع أفواه الجائعين وقلة الأرزقة. كيف لها أن تنقرض في عالم يتبختر، في ملتقيات الحوار، في ألبسته الفولكلورية، وتقاذفها مثل علامات تمييزية، تقسم البشرية دون أمل يوحدتها أو تطلعها إلى مثال نبيل واحد!

عممت الجانب الجزئي والتجزئي الذي تقوم عليه أية إيديولوجية، على ما سنرى أدناه، بوصفه الكليّة المستقبلية، كما فرضت هذه الإيديولوجية فرضاً قمعياً لاغية غيرها وعادمة حركة الفكر وتناقضاته الحيوية.

واللحظة الراهنة تبقى في تردد مرتبك بين نقد الإيديولوجيا اللازم وضمور أي تصور عقلائي وحديث لفكرة التقدم، ولقدعونا هذه اللحظة بالتالي إلى تعرف مزيج على العلاقات المتواشجة بين الإيديولوجيا والحداثة، ذلك أنها توأمان لا يبان عن التباين، فهما هما وليدان متماثلان (أشبه بالتوائم السيامية). علاقات متواشجة، بما فيها من تداخل والتباس وتناقض، على أن فيهما ما يجدد وما يميت في آن. ففي الإيديولوجيات، ولا سيما التجديدية منها، سعى لافت إلى تجديد الأدب وصيغه (وأبلغ تعبير عنها ما عرفته روسيا، مع الشكلايين الروس وغيرهم، أو مع التشكوليين، مثل مالفيتش وغيره، إثر الثورة البلشفية)، وإن أدى إلى أدبيات حزبية ولدت ميتة. كما أن تجديدات الآداب والفنون نهلت، هي الأخرى، من تقديرات الإيديولوجيات، وإن اقتصر هذه الموارد الإيديولوجية أحياناً على «وجبات ميسرة» وضحلة وضعيفة الصلة بالتجديد الإنساني الذي تشتمل عليه هذه الإيديولوجيات مبدئياً.

إن طرّخ هذه الأسئلة وغيرها مفيد في وقت تبين فيه حشيتن الأجوبة المتاحة، وننتظف من أن البعض لا يزال ينتظر «الخبر السعيد» الذي بشره المنهلون، من فوكوياما وأمثاله، بأننا مقبلون – أخيراً! – على عهد الحرية «الأكيدة». كيف لا نتساءل، ونحن لا نفع إلا على أجوبة كهذه: «دعونا نعمل الآن. على أية حال، ما جلب التفكير سابقاً غير المصائب والتعقيدات غير المجدية؟. كيف لا نسعى إلى تبين أو مكاشفة أو مطاردة ما ينقص عتمة للعين ويؤرقها، ونحن نخشى معالم «عبودية جديدة» خلف هذه الحرية الموعودة التي لا نرى فيها وجهاً لنا غير وجوها المتفرجة والمستهلكة؟

فما يجري فعلاً لا يهيم، ولا يشير به «عشية الديمقراطية» الموعودة (مثلاً جرى الكلام سابقاً عن «عشية الثورة»)، بل به تقسمة جديدة للعالم، ستكون فيها للقوة والأقوياء – من جديد – القدرة على التعمين والتسمية،

## ١- الإيديولوجيا: المساعي التعريفية

يعد فرانسوا شاتليه François Chatelet، في كتابه «تاريخ الإيديولوجيات»، إلى مسمى يرى فيه أنها متحققة في التاريخ منذ قيام «العالم الإلهية» أي يستمد من تفهمه ما سبق أن أسماه ييار كلاستر Pierre Clastres «الجماعات التي لا دول لها»، بميزة بين الإيديولوجيات التي ترتبط بالدول، والأساطير التي ترتبط بالجماعات الأولى غير المنظمة، بادئا تاريخه بالتجربة الفرعونية. ذلك أن الإيديولوجيا، في حسانه، تشعشع «وجود سلطة مركزية للقرار والمراقبة، ووجود نظام سياسي مدير ومشروع للجماعة، ما يعني وجود دولة ما بالتالي»<sup>(١)</sup> ترتبط الإيديولوجيا، إذن، بفكرة الدولة في اشتغالها، إلا أن هذا التعريف يمين الإيديولوجيا بوصفها السلطة في عدد من ممارساتها وحسب، فيحق لنا التساؤل بالتالي: وماذا عن وظائف أخرى قد تطلبها الإيديولوجيات، وهي بث الأفكار والشرع لها والتسلح بها لتسلم السلطة؟ هل عرفت المجتمعات تنظيمات إيديولوجية قديمة قدم تجارب الدول نفسها؟

لو عدنا إلى عدد من الأدبيات الإيديولوجية لما وجدنا الكثير من تاريخها، مثل مسمى شاتليه المذكور، ذلك أن الأدبيات هذه تقيمت بالتجربة الحليفة للدول والأحزاب والتنظيمات الإيديولوجية، ووجدت خصوصاً في الأدبيات الماركسية (وفي الأدبيات المناهضة والناقدة لها) مجالاً لتطورها.

الباحث جان جال Jean Gall، كاتب مادة «إيديولوجيا» في «موسوعة إنفيرسالي»، يجد صعوبة في العثور على تعريف جامع للإيديولوجيا أو في وضعه، فيعوض عن ذلك بنقض التعيينات المختلف عليها، التي تتجاذب هذا التعريف عند مؤلفيه: من ديستوت دي تراسي Destutt de Tracy وكابانيس Cabanis في نهايات القرن الثامن عشر، في أقدم تعييناتها، مروراً بماركس، أكثر الفلاسفة الذين محضوها تعيينات وحملات محددة ووضعو لها قابليات إجرائية، وصولاً إلى ناقدتها المعاصرين، مثل ريمون آرون Raymond Aron ولوى ألتوسير Louis Althusser وغيرهما.

هل يعقل أن تكون سيارات الإسعاف ومصل الإغاثة من جهة، والمتسللون أو «الإرهابيون» من الجهة الأخرى، المسافرين الوحيدين على الطريق بين الجنوب والشمال؟ ألا توجد فكرة جذابة عبارة للخرائط والأقوال والحضارات تستعيد حلم الإنسانية القديم في العدل؟ ذلك أن الديمقراطية - وقد جعلها البعض «منتهى» لتاريخنا - لا تكفي لأن تكون مثلاً مخفراً لقوات ومخيلاتنا، على نعمها الأكيد في تسيير أحوال المجتمعات. ففي حمى التصعيد التي تصيب الجماعات في فترات الهلع، والتي تكشف عن هلع في الهوية، لا هن ترمع وتؤكد فيها أبداً، لا تخفي وحسب الأفكار التي تجمع البشر في ما يوحدهم ويصعد تطلعاتهم في آن، وإنما تختفي أساساً الفكرة «العقلانية»، النواة الأكيدة والمثيقية في الحداثة، وتصبح أسرى أبسط الأفكار، من شموذة وخلالها من المعتقدات التي تسحب مقاديرنا من أياديها.

ما كان لهذه المراجعات أن تجرى لولا سقوط «الأنظمة الاشتراكية»، وعلى رأسها الاتحاد السوفياتي. وقبل السقوط فسره البعض على أنه النتيجة المتأخرة لسقوط حاصل أصلاً، فيما جنع آخرون إلى تفسير ذلك بسوء تطبيقها وحسب، لا بظهورها العضوي. ولما كان التفسير، فإن اختلافاته تجدد النقاش حول التجاذبات والتلاقيات بين الإنسان وتصوره العالم ذاته. ذلك أننا ننسى، في حمى المناقشات هذه، ما شكلته الانضواءات والتكويرات الإيديولوجية، فيما مضى، ولا سيما في عدة عقود من هذا القرن، من مخفوقات للإنسان والفكر. هل الإيديولوجيا قديمة فعلاً، وناشئة مع الإنسان، أم ترقى إلى ظروف معينة؟ مما ينشأ عطب الإيديولوجيا: من مبنائها اللبزي التجزي الذي يسعى إلى اختصار العالم والإنسان أم من مناعها العملية لإحلاق ما عداها فيها، ولي كينيات تعسفية غالباً؟ ولكن ألا تتصل الإيديولوجيا بطلب «مثال» ما «واقعية» ما؟ ألا تعمل وتتشقق إحقاقاً لعدالة ما، أو لطعم إنساني أو جماعي أو قومي أو ذاتي وغيره؟ أليست الإيديولوجيا منشطة، بل مولدة للأفكار والصور ومجددة للسلوكات والطقوس والاعتقادات؟ ولكن لنبدأ بالسؤال: عن قدم الإيديولوجيا: أمى قديمة قدم البشرية نفسها، أم هي ناشئة في ظروف معينة؟

والتمييز هذا لا يعتمد كثيراً عما قال به غير دارس، وهو التمييز بين رؤيا العالم والإيديولوجيا، حيث إن الأولى «كلية»، والثانية «جزئية»؛ تمتاز الأولى بجانبها الجدلي، أى بتوافر تناقضات فيها لحركة الفكر، فيما تمتاز الثانية بجانبها «المتمركز على ذاته»، والعامد للكلية والجدل. ولقد وجد بعض الدارسين في فكر ستالين نموذجاً للإيديولوجية هذه، إذ قام على صورة مزورة عن التاريخ، قصره على نزاع بين قوتين متقابلتين ومتجانستين.

ونخلص جلال من هذا المرض إلى اقتراح التعريف التالي (على أنه خلاصة استنتاجات للتعريفات التي عرضها ونقدناها في آن):

الإيديولوجيا نظام من الأفكار متصل اجتماعياً بتجميع اقتصادي، سياسي، إثنى أو غيره، ويعبر دون معاملة بالمثل، ويعبى متفاوت، عن مصالح هذا التجمع، في شكل غير تاريخي (أى لا يعبأ بمعطيات التاريخ ومجرباته ولا يدخلها في حساباته)، وفي شكل مقاوم للتغيير وفاصل للكلية. وتشكل الإيديولوجيا في ذلك الخلاصة النظرية المكشوفة لشكل من أشكال الوعي الزائفة (٣).

أما شائله فيقدم أربعة تمييزات للإيديولوجيا، هي التالية:

— في معناها الأول، تعين الإيديولوجيا «نظاماً» على درجات متفاوتة من الترابط — من التصورات، والصور و«القيم» التي تنظم بها، جماعة ما أو فرد ما، في مجموعة مقبولة تفرق بجزئتها. ونشير هذا المعنى إلى ما يقوله اللفظ الألماني weltanschauung، الذي يعنى: «الرؤيا — التصور».

— وفي معناها الثاني، تتحقق من أن للإيديولوجيا «وظيفة»، «وتوفر الأساس النفسى الذى يعوض عن الاختلال الحقيقى»، والإيديولوجى في ذلك هو بمثابة التخيلى: «ويحققه وعى لا يقوى على تحمل حالة الفعلية من المأسى والتناقضات، فيعكس في ما رواه محلول به (ما رواه ديني، أو جمالي، أخلاقي وسياسي) صلحاً مثاليًا».

ويجمل جلال القول في هذه التباينات: «انتهى أ. ل. كروبر A.L.Kroeber وكلايد كلوكهون Clyde Kluckhohn إلى جمع مئات من التعريفات عينت الثقافة في صور مختلفة، وإن سمياً مماثلاً (للتعريف بالإيديولوجيا) يؤدي إلى النتيجة نفسها». فما التعريفات هذه؟

هناك تعريف «تقري» للإيديولوجيا، يجعلها مرادفة «للفكرة الخاطئة، وتبرير المصالح والرغبات»، حسب ريمون آرون، وهناك تعريف «محايد»، بل «مضحى»، ينظر إلى الإيديولوجيا مثل تنظيم، يكاد أن يكون دقيقاً، لموقف إزاء الواقع الاجتماعى أو السياسى، ومثل تفسير يكاد أن يكون نسقياً لما هو قائم ولما هو مرجو. وهو ما تتحقق منه في تباين آخر يميز فيه بعض الباحثين بين معنى كلى وآخر جزئى للإيديولوجيا، ويحدد عند كارل مانهام Karl Mannheim، على سبيل المثال، الذى يفرق بين الإيديولوجيا في طابعها الكلى والعام، أى البنىوى، وبينها في طابعها الجزئى والخصوصى، أى السجالي ففى تعريفها الأول «الكلى والعام» تشغل الإيديولوجيا بتحويل عدة الفكر وفق منظور خاص، وهو دور «النخب» التى لا عوائل لها بقعة أو جماعة ما، وفى تعريفها الثانى (الجزئى والخصوصى) تشمل الإيديولوجيا على الطابع الإثنى «المتمركز على ذاته»، ما يجعلها عرضة للتزوير والتزييف المطلوب أو للوقوع في الخطأ وخلافها.

والإيديولوجيا في ذلك كله لفظ، بل مفهوم Con-cept، متنازع عليه، يعنى الشئ وعكسه: التزوير والحقيقة، الوعي الزائفة والمثال، وغير ذلك من التناقضات المستعمية. فكيف إذا مالت الإيديولوجيا إلى تعميم وتأكيده «مثال» ما؟ يرى مانهام أن الوعي الزائفة ملازم للمثال والإيديولوجيا في آن، على أن المثال يتجه صوب المستقبل، وهو في ذلك عامل ثورى، فيما تتجه الإيديولوجيا إلى المحافظة الاجتماعية، وهى في ذلك عامل جمود. إلا أن تمييزات مانهام لا تقيم الفارق، حسب جلال، بين مثال فردى فصائى أشبه به «هروب إلى تهويمات مجده» و مثال دال على سلوك مجموعات تخلم بالاستحلال كى تحصل على الممكن: المثال الأول يتجاهل التاريخ، فيما تستدعيه الثانية بقوة وزخم.



التصور العام على ما فيه من جدل وحيوية وإمكان تناقضات ونسق فكري - متمركز على ذاته، أي مصاب بتناولات جزئية وتجزئية، إلى غير ذلك من الأمور. كما أهأت لنا الشروحات هذه التشابك الحاصل، بل «التواضعات»، بين «التخلي» و«الوعي الزائف». ولكن ما لم تتوقف عنده هذه التعريفات، أو ما كان مضمكاً فيها، فهو دراستها للإيديولوجيات في اشتغالها كنظام ضابط، وتسمى غالباً للمجتمع (التجربة السالينية خصوصاً)، دون الالتفات إلى الإيديولوجيات في عملها خارج دورة السلطة (أو قبل استلامها الحكم)، أي العمل الدعوى، الإعدادي، التحفيزي، الترميزي، أي تأسس النظام الفكري وتخلده في أفكار وسلوكات ومبادئ ورموز وصور وتمثيلات وقيم وخلافها، أو استثماره - «مثال» مفتوح على المستقبل ومغزٍ للطاقت.

## ٢ - تواضعات الأسطورة والإيديولوجيا

ما يعنى قوله هو أن التجاذب هو محل التعمين في محاولات الإيديولوجيا وتعميناتها، وما تقوى عليه هو استقصاء أسباب التجاذب، ليس إلا، ودرسها على أن كل حالة إيديولوجية تفيدنا عن صيغ وتحققات مختلفة للتجاذب هذا. واستلزاماً لهذا تفيدنا في مقارنة موضوع دراستنا، ولهذا أطلقنا على التجاذبات تسمية «التواضعات». فلو عدنا إلى الجنود الدلالة للفظ «وشج» (في مادة «وشج» في لسان العرب) لوجدناها تلقى حول سمات دلالية متقاربة نغنى «التداخل» و«التشابك» و«الالتفاف»، وتصيب في ذلك النبات «الوشج» شجر الرماح (...) وسميت بذلك لأنه تنبت عروقها تحت الأرض، و«الوشجة» ليف يقتل ثم يشبك بين خشبتين ينقل بهما البر المحصورة)، وتصيب الإنسان أيضاً «(الوشجة الرحم المشبكة المتصلة)» كما تصيب الأشياء «(وشج محمله إذا شبك بقدر أو شريط لئلا يحسق منه شيء» و«عليه أوشاج غزول، أي ألوان داخلة بعضها في بعض»). دلالات هذا اللفظ جامدة إذا جاز القول، تصيب الإنسان والجماد، كما تصيب الإنسان في أموره الداخلية واعتقاداته وهمومه: «وأمر وشج: متخل بعضه في بعض مشبك»، و«لقد وشجت في قلبه أمور

- وفي معناها الثالث، تبدو الإيديولوجيا نقداً لما يشتمل عليه معناها الثاني، إذ إنها تنحو إلى فرض نظامها، وهي في ذلك تقف إلى جانب الشرطة والجيش، وإن كانت خافية في المجتمع، يشير إليها البعض على أنها «طابع» العصر أو المرحلة، أو مصمم الأمان للتجربة الجماعية.

- أما معناها الرابع فيستقيم شالبيه من عمل لوى ألتوسير على فكر ماركس، وتمييزه بين نزعتين في هذا الفكر: نزعة «إيديولوجية»، وهي للمعرضة للخطأ، وأخرى «علمية»، وهي الصالبة<sup>(٤)</sup>.

نتبين، بين عرضي جلال وشالبيه، اختلافاً في معالجة المسألة، على حذرهما وإسهامهما اللافت في تناولها: الأول منهما يميل إلى جعل الإيديولوجيا نوعاً من «الوعي الزائف»، وبعد الثاني في مقترح ألتوسير حللاً مرضياً، يستعصم به عن معاني الإيديولوجيا الثلاثة الأولى التي لا تعدو كونها، في أحسن الأحوال، من باب «التخيل» الجميل، ولكن غير العلمي طبعاً. لن نعرض لمعد آخر من هذه الطروحات - على أهميتها - ذلك أنها تتعن خصوصاً في سجلات متصلة بالتجربة السالينية، كما أننا أعلاه، سواء في نقد الناقدتين للماركسية على أنها إيديولوجيا وحسب، أو في نقد الماركسيين أنفسهم (مثل ألتوسير خصوصاً) لها، الذين فصلوا فكر ماركس، تبعاً - «قطعة إيديولوجية»، بين مرحلة «إيديولوجية» (أي مضللة بالتالي) وأخرى «علمية»، أي يمكن الاحتفاظ بها والتعميل عليها. وفيدنا مثل هذا التوضيح في الإشارة إلى أن غالب هذه الكتابات سعى إلى فهم الإيديولوجيات في فعلها «السمعي» والتنظيمي، أو فيما قاله فرانسوا شالبيه عن دور الإيديولوجيا، وهو أنها تؤمن (للفظ) أو غيره استقراراً ما) وتطمئن (المعتقدين بها) كذلك.

لسنا في مجال مناقشة تعريفات الإيديولوجيا عموماً، إلا أن عرضها مفيد إذ أبان لنا طبيعتها المتناقضة، بين استعمالها «المدعي» و«التحيزي». ونحفظ من هذا العرض بأفكار وتبينات عديدة أظهرت لنا، على سبيل المثال، التباين بين «الرؤيا» - التصور - المنفتحة والمقيدة شديدة الترابط، وبين

يوسف الخال، خليل حاوي، أدونيس، كمال خير بك، لنير العظمة وغيرهم من لمبوا - ولا يزالون - أدواراً مميزة في تجديد الشعر. فهل كانت هذه الإيديولوجيا باعثاً لتجديد؟ أي تجديد؟ أية قيم ومثل؟

أنطون سعادة، مؤسس الحزب، خلف وراءه، بخلاف غيره من مؤسسي الأحزاب العربية، كتاباً في المسألة الثقافية، بل الإبداعية أيضاً، هو كتابه (الصراع الفكري في الأدب السوري)<sup>(٦)</sup>، مما يسهل علينا الإجابة عن هذه الأسئلة. ولا يبالغ خير بك في كتابه المذكور حين يجعل من كتاب سعادة «أقوى بيان مضاد ضد التقليد الشعري العربي»<sup>(٧)</sup>. فماذا عن هذا الكتاب؟

يحكي سعادة في مقدمة كتابه وقائع الحادثة التي دعت إلى القيام بهذه المحاولة الكتابية:

في شهر مايو (أيار) من هذه السنة (١٩٤٢) وقعت في يدي نسخة من العدد الثاني، السنة الأولى، من مجلة «العصبة» التي كانت تصدر في سان باولو، البرازيل، وهو العدد المخصص لشهر فبراير (شباط) سنة ١٩٣٥ ... رأيت أن أنظر في هذه الصفحات وأقف على ما فيها فوجدت أن مراسلة أدبية بين ثلاثة أدباء سوريين هم أمين الريحاني ويوسف نعمان معلوف وشفيق معلوف. والمراسلة للمذكورة عبارة عن ثلاثة كتب مشتملة على آراء ونظريات في الشعر والشاعر... قرأت الكتب الثلاثة المشار إليها وقرأت التعليق الأخير الذي ألقته بها شفيق معلوف حين دفعها للنشر في المجلة المذكورة. فشرعت بالنقص الفكري الكبير الذي مثلته الكتب في هذا الموضوع والحاجة إلى درس يتناول موضوع الأدب في أساسه ويجلو الغوامض الكثيرة التي أشتت فيها سهام الرماة وضاعت مجهودات الكتاب.<sup>(٨)</sup>

وجد سعادة في هذه الكتابات مادة وثرية أيضاً لكتابه، متطلقاً من شعور مفاده «التألم» من «تفاحة الأدب» و«بلبله الأدباء» و«فوضى الأدب» في سوريا «الطبيعية»، حسب لغة

وهموم». وهو ما حملنا على طلب السؤال عن «التواشجات» بين الإيديولوجيا والحداثة، وجمعلنا في عدة أسئلة: هل استعانت الحداثة (أو التجديد) الأدبية، أو تجارب بعضهم فيها، بإيديولوجية معينة؟ وهو ما يمكن طرحه في صيغة مقبولة ومطلوبة: هل كانت «الحداثة» (أو التجديد) في أسباب دعاوى هذه الإيديولوجيا الحزبية، أي المنظمة؟ كيف لنا أن نرى صلات الشعراء بمعتقداتهم إذا كانوا حزبيين، وصلات عقيدتهم بدعاويهم الشعرية؟

ولقد وجدنا في تجربة الحزب السوري القومي الاجتماعي تجربة صالحة لتطرح هذه المشكلة وغيرها، خاصة أن النقاد والمؤرخين الأدبيين لم يتوقفوا في كتاباتهم عند دوره في تجربة التجديد الأدبية. وطاولت هذا الحزب، مثل إسهامات بعض حزبيه، مواقف «نيهية»، اكتسفت بالتدريج بمعتقداته القومية السورية بدل العربية، دون أن تتناول المسألة الثقافية التي نهضت عليها هذه العقيدة، ولا التجديد الذي طلبته هذه المسألة في تناولاتها. كما غفلت هذه الكتابات عن صلة هذا الحزب بالشعر وتجديده، بليل أن أعضائه كتبوا الشعر، لا غيره: ما يعني ذلك؟ أفنى الإيديولوجيا هذه ما يبرز مثل هذا السلوك لا غيره؟

الدارس اللبناني ربيعة أبو فاضل تناول فكر أنطون سعادة، مؤسس الحزب<sup>(٩)</sup>، ولكن على أنه «مهجري»، وقلة من النقاد تطرقت إلى إسهاماته في المسألة الأدبية، منهم الشاعر والدارس كمال خير بك الذي توقف عند دور سعادة هذا في أطروحاته عن «حركة الحداثة» من خلال مجلة «شعر». ذلك أن الكشف عن مواقف سعادة من هذه المسائل لا يوضح جانباً من التاريخ الأدبي وحسب، وإنما يخفف مقادير من الالتباس أيضاً، ولا سيما في تأريخ تناول الأسطوري في الشعر العربي، والعلاقات بين الإيديولوجيا والتجديد.

إن تعرف هذه الجوانب المظلمة من التاريخ الأدبي والإيديولوجي ضروري ومفيد، خاصة أن عدداً من الشعراء العرب الكلاسيكيين مثل البحتيش ناضلوا في صفوف هذا الحزب ونهلوا من مناهمه، مثل: سعيد عقل، صلاح لبكي،

سعادة؛ ولا تليث هذه المحاولة الأولى أن تمهد له الطريق لكي يطرح موضوع الشعر والشاعر. ويوفر لنا الكتاب الفرصة لتعرف آراء عدد من الأدباء العرب في مسائل التجديد الأدبي بصورة عامة، متوقفاً، خصوصاً في مجالات نقدية، تنظيرية أو صينية، أمام تجارب شعرية مبهجة، لمقارنتها أو مواجهتها بما يقوله سعادة نفسه.

قراءة هذه المادة تظهر وجود تباين يقيمه سعادة بين: «العودة إلى الماضي» (أو التقليد) والمصرية (أو الابتكار)، أنهى بمحورين متناقضين ومتقابلين. ففي غير مرة يرد ذكر «التقليد» و«المقلد»، و«الابتكار» أو «المبتكر»، بوصفها مفردات بمثابة المصطلحات، أو ما يشابهها، خاصة في الرسائل. ولا يقتصر هذا النقاش، في واقع الحال، على وجوب (أو عدم وجوب) الابتكار - حيث إن أحداً لا يعترض على هذه الوجهة، على ما يبدو - بل يتوقف حصراً حول طريقة الشاعر الملوف في «الأحلام»، وهي الوقوف على الأطلال. فالرأياني مثل الملوف الميم يجمعان على نقد هذه الطريقة، وهو ما يسميه الرأياني بـ «العودة» ناصباً الشعراء: «كشكفوا دموعكم ملمكم الله»<sup>(٩)</sup>، وهي النصيحة عينها التي يدعو إليها الملوف الميم قريه: «أن لا تمد حياثك كلها في ما تكتب إلى البكاء والنواح على الطلول البالية والآثار الخربة، كما يفعل أكثر الكتبة الشرقيين، ولا سيما الشعراء منهم»<sup>(١٠)</sup>.

لا يكتفى سعادة بهذه العينة المحدودة، بل يلحق بها عينات أخرى متقاة من مقالات للأدباء محمد حسين هيكل وخليل مطران وله حسين، تتوقف هي بدورها أمام قضية التجديد الأدبي وتماثلها. والتجديد، بل «المصرية»، هو أن يصير الشاعر أو الكاتب «بشعر العصر الذي هو فيه»، حسب هيكل. وهو ما يدعو إليه الملوف، قريب الشاعر، إذ يطالبه بطرق «المراضيع الحيوية والمعمرات»، طالما أن «فضاء الشرق غماز عن كل فضاء... يوحى إلى المرء مالا يوحيه فضاء آخر في الوجود»<sup>(١١)</sup>. وهذا ما يؤكد مطران بدوره، إذ يكتب في عدد نوفمبر (تشرين الثاني) من مجلة «الهلال» في العام ١٩٣٣، وينقله سعادة: «أريد أن يكون شعرتنا مرة صادقة لمصرنا في مختلف أنواع وقم»<sup>(١٢)</sup>.

لا يتوقف سعادة متولوا أمام هذه الآراء وغيرها، بل يكتفى بالقول أحياناً أن هذا الرأي «شديد الإبهام وكثير التضيعة»، أو أنها «محاولة غامضة، متباعدة، مطلقاً مستبعدة»، أو أنه رأى «نقد التميمات تميمها». لا يفندنا كفاية رغم أنه قارئ متفحص وغير متسرع في بعض الأحيان، ذلك أن هذه المادة ذريعة للكتابة، لمواجهة حالة «التضارب والتضيعة»، كما يسميها. نقاشات تتضح لنا فيها آراء المجددين وموقف سعادة من «العودة» لاستلهم الكتابات أو الأشعار السابقة: يتصح إلى الحالي الشعراء بقراءة أشعيا بدل إرميا، وشكسبير وجوتو بدل ميسا ويرين، أي يهمل «العودة» إلى كتاب المراثي والنواح، وسعادة لا يجد نفعاً، بدوره، لهذا السعي الشعري الرائع في عصره:

وماذا استفاد أدب العربية كله من عودة الشاعر المصري شوقي إلى شكسبير غير التسع والتسبع والمسخ والتقليد الذي لم يضيف إلى ثروة الأدب العالمي مقلد حجة خردل<sup>(١٣)</sup>

سعادة يتقارع الحجة بالحجة، والموقف بالموقف، مستجلاً الحكم عليهم. إلا أن هذه المجلة مفادها أن سعادة يمتلك «ثقافة واسعة فاهمة تتبع خطط النفس السوية»، وهو يلحظ «التضارب» لأنه يقدم نظرة «معسقة»، ويتحقق من «الفوضى» إذ يطلب «النظام»، ويرى في كتابات غيره «المسميات» لأنه يدعو إلى عدد من الأفكار المتبلورة، ولا يطول التوقف، لأن فرضه يقوم على عرض نظريته الخاصة بـ «النهضة». ضمن أمام داعية ومشغل في الأفكار، لا أمام ناقد. وفي ذلك تتضح قيمته وحدوده. يتخذ كتاباته ومواقفهم، محتفظاً بفكرة واحدة، لهيكل الذي يقول بوجود «مثل أعلى» للشعر. ولكن أين هو هذا المثل الأعلى؟ أمو في «العودة» إلى تقليد التبتني أو لافرتين؟

يجد سعادة أن آراء هؤلاء المجددين تلتقي حول فكرة رئيسية مفادها الدعوة إلى «ترك البكاء التقليدي»، إلا أنها، في نظره، «ليست بالفكرة الجديفة في أدب اللغة العربية». فأبو نوبس تهكم على الوقوف على الأطلال والبكاء والمويل، لأنه «ابن بيعة تختلف عن بيعة شاعر الصحراء، ولأنه متحضر

هى «نتيجة حصول التجديد فى الفكر وفى الشعور - فى الحياة وفى النظرة إلى الحياة»، وهى أيضاً «نتيجة حصول ثورة روحية، مادية، اجتماعية، سياسية تغير حياة شعب بأسره وأوضاع حياته وتفتح آفاقاً جديدة للفكر وطرائقه وللشعور ومناحيه»<sup>(١٥)</sup>. هكذا يقطع سعادة مع طرق شعيرة أو فكرة كانت تكتفى فى أحسن الأحوال بموقف «تقنى» أو «توظيفى» من التجديد.

لسنا فى مجال التعرض لتجارب المجددين هذه نكتفى بالقول - على عجل - إن هؤلاء الشعراء تعاملوا مع عصرهم، ولكن من خلال الشكل الأدبى القديم. طرحوا شعر المناهيات جانباً، فلم نجد لهم فى المذبح أو الرثاء سوى قصائد معلوبة، قصروها على رجالات الأمة، إلا أن لفتهم على أغراض جديدة للشعر ما تحقق إلا فى بنية قديمة. فها هو المملوف يصف الطائفة:

هى طائر الجماد كان

الجن فى صدرها تحت خيول

جمعت تفسر الرساخ بنعلها

شقت إلى السماء سبيلا

ثم مدت إلى النجوم جناحين

وجسرت على السماب ذيول

أهى طائفة أم حيوان أسطورى أو صحرأوى تجره خيل الجن؟ هى تشابه مجدها فى غير قصيدة لشوقي ومطران، وقد تمرضاً بدورها لهذا «الجسم الغربى الجديد». هذا ما فعله الرصافي أيضاً فى قصائد عن التومويل والتلفون والتلسكوب وغيرها. إلا أن هذه المحاولات كانت أشبه بالتريجة؛ وعرفناها أيضاً فى الفكر، فى ترجمة أفكار جديدة عن البرلمان والاشتراكية والترويج لها. محاولات وعمليات من الاقتباس؛ عرفناها أيضاً فى المسرح وفى الشعر، حين تمت استعادة قصائد أجنبية، فرنسية خاصة، وجرى سكبها فى القوالب «المباسية» خاصة. وقامت محاولات أخرى على المحاكاة، أو على النسخ على منوال السابقين، سواء أكان ذلك البحرى لم أفوتين أم شكسبير، وفى نتاج الشاعر الواحد أحياناً.

من شعب يحبر من الحياة ألواناً غير ألوان حياة الصحرَاء<sup>(١٦)</sup>. أى أن سعادة يربط طرقي العلاقة بين الحياة والأدب؛ فجمودها يعنى جموده، وتجديدتها تجديده. إلا أن هذا التأكيد - وهو رائج حتى فى أيام سعادة، وهو القول بأن «الأدب ابن بيئته»، على ما قال الناقد الفرنسى تالين Taine - يفتح لنا مجالاً لطرح سؤال مترك على هذه العلاقة السببية، كيف حدث أن أبنا نوبل خرق التقليد بخلاف غيره من مجاليه؟ وكيف حدث له أن فتح للمبار بين الحياة والأدب؟ وهل يمكن بالتالى أن يحتفظ الشكل الأدبى، أو تقليد ما (أى حين يصبح الشكل تقليداً أسلوبياً) بديمومة فيما يبنى حركة الحياة نفسها أو العصر؟

لسوق السؤال إذ يتضح لنا أن سعادة توصل إلى كشف مغارقة هذا الأدب «النهضوى»، بمد أن لاحظ أنه يعنى، ضمن العملية نفسها، التقليد وإن وفق مرجعيات مختلفة ظاهراً: التقليد الشرقى، أى محاكاة المتنى أو البحرى والشعر العربى فى العصر المباسية، والمسخ الغربى، أى محاكاة لامارتين ولافونتين وغيرهما. وبذهب سعادة أبعد من ذلك إذ يعيب على هؤلاء المجددين دعوتهم نفسها، وهى القول بأن الشاعر «مرآة الجماعات» حسب الرحائي، وأن عليه «أن يشعر بشعور العصر الذى هو فيه»، حسب هيكىل، وهو ما طلبه مطران بدوره من الشعر، أى أن يكون «مرآة صادقة لعصرنا». الدعاوى هذه لا تتطابق، حسب سعادة، مع ما دعا إليه هؤلاء الأدباء: كيف يمكن لهيكىل أن يفهم «من خلال مطالعته فى الأدب الفرنسى وليس من درسه وضع مصر»؟ وكيف يمكن لهم أن يحسوا نفسيات جماعاتهم فيما هم غارقون فى استلهاهم آداب أخرى؟ إنهم «ممسوخون» نفسية شعورهم «ممسوخون» عما تعرفه من أحوال! وما يسمونه «التجديد» لا يعدو كونه حالة «التخبط»، حسب سعادة. وهى المفارقة التى قام عليها عصر النهضة، أى تلك العملية التاريخية المركبة من العودة إلى النفس، إلى العصر، من خلال الاحتكاك بالآخر أو النهل من إلهاماته وأفكاره. وهى نهضة «مزعومة»، حسب سعادة، ذلك أن النهضة «الحقة» تعنى «النهضة القومية الاجتماعية» وحسب. لكن ما هذه النهضة الأخرى؟

من المجددين. فما يطلبه من الشعر هو أن يكون جديداً في النظر، عاكساً دون دجل أو رياء نفسية الجماعة، متصلاً بالواقع الفعلي لمصره، لا بما يقرأه من كتابات لمصور أخرى عربية أو أجنبية؛

انظر إلى شعرنا كيف يحدون العيس في منظوماتهم، وماهم في ذلك إلا مقلدين، لأن حدى العيس لآمن شؤون شعبيهم، ولا من مظاهر تمدنهم، وإلى كتابنا كيف يتكلمون عن الغبراء والبطحاء وبلادهم جميلة وسهلة خضراء، إنه قد أسمى بالصالحين من الحقيقة. (١٨)

يقوم سعادة التمييز بين الشعر بوصفه شعوراً و «الشعر المثالي الأسمى»، وهو ما يقمعه في أجلى صورة في قصته «فاجعة حبه»، بين طلب «الطرب والشجون» (وهما من ملازمات الحياة الفقيرة في الثقافة الفنية وفي الفن) وطلب «الموسيقى الراقية» (وهي تجمل النفس، حل تأملات فكرية ولورات روحية). هذا ما تتجلى فيه غائية الشعر لدى سعادة إذ يطلب له «نظرة أعلى» ومطالب أسمى وإحساس أدق بأغراض الوجود وجوهره المستقر في النفس ضمن الوجود وليس بعد الوجود ولا قبله (١٩). أي أن سعادة يملو بالشعر عن أداء أي دور تطريسي أو جمالي وحسب، طالما له أهدافاً تقع بين الأخلاقي (النسائي) والإيديولوجي (ملاحظة أغراض الوجود «ضمن» الوجود نفسه). ألا يكون سعادة بذلك يطلب من الشاعر أداء يسمو بالشعر فيحدوه أو يقصره على أنواع دون أخرى وعلى مناح دون غيرها؟ أليست هذه هي قوة الإيديولوجيات ونقطة ضعفها، أي سبب تجاذبها. تفتح مجالاً وتضع سباجاً لها؟ سعادة لا يطلب الفكر وحسب، بل السمو في المثل أيضاً، أي تضمنه «نظرة فلسفية قادرة على التأسيس أو البناء لحياة وأسعد حالاً وأبقى آمالاً»، أي الوصول إلى «فهم جديد للحياة يرفع الأنفس إلى مستوى أعلى»؟

هناك التجديد الشكلي، الفالك على «الصور الجزئية» أو على تحسينات أسلوبية، وهناك التجديد الحقيقي، ولا يقوم به إلا أدباء مبتكرون حقاً مثل أبي نواس (أو واجتر). ولكن

يقطع سعادة مع هذه التجارب «النهضوية» - لنقل «التناصية التشوفية ذات المنحى التقني» -، داعياً إلى «الثورة» أو إلى قيام «النظرة الجديدة». ويتوصل سعادة إلى ضبط «النقص الأساسي» في هذه التجارب، وهو غلوها أو عدم صلوها عن «فكر جديده»، وهو ما يصوغه في صورة ناجزة: «فصحت لا فكر ولا شعر جديدين في الحياة لا يمكن أن تقوم نهضة أدبية أو فنية» (٢٠). الفكر - الجديد طبعاً - هو مبعث التجديد، ويقوم عند سعادة في عقيدة حزبه وتعاليمه «التي تفتح عيناً وتاريخاً جديدين وتجلو نظرة إلى الحياة والكون والفن الجديدة». خلاف سعادة مع مجابليه، حسب صياغته له، يقوم في التباين بين الترجمة - الاقتباس - المحاكاة، من جهة، ونشأة فكر جديد، محلي، عصري ومتفتح على «الأدب الإترسويوني» (أي العالي)، من جهة ثانية. وهو الحد إذن بين التوليف والقطع، بين التلويح والتجديد.

يشد سعادة الصلة بين الشعر والفكر معطياً الأولوية له قبل أي عامل آخر أسلوبى، وهو قريب على ما نرى من الجرجاني الذي جعل «معاني النفس» أساساً في تأليف الكلام. فلما أخذ الفكر، بمعناه الواسع والإيجابي، مثل هذا الموقع في النظر إلى شعرنا، حيث كان النقد يكتفى بملاحظة الأغراض أو المعاني دون أن يتبين أن الشاعر «ينظر» إلى موضوعه ومن زاوية ما. إلا أن تشديده هذا لا يخفى معالم الطبيعيتين المختلفتين لكل من الشعر والفكر، فتجده يؤكد في صورة لا تقبل التردد أن «الشعر ليس الفكر بعينه». إن ما يعبه سعادة على المجددين هو أنهم صنّاع مدبرون ليس إلا، يكتفون بالقراءة أو بالأطلاع على الشعر العربي أو الأجنبي ولكن دون «الحافز الروحي المستمد من فكرة أو عقيدة فلسفية جديدة في الحياة وقضاياها». ولقد وجد سعادة في الحافز الروحي صيغة للفكر والشعر في آن، وهو ما يتطلبه الشعر أو ما يصدر عنه. يؤكد سعادة، للتشديد على ما وصل إليه، أن الحافز الروحي هذا هو «شيء حقيقي، لا وهمي»؛ ودونه، «لا يكون الأدب سوى ألوان تقليدية أو استعارية باعثة لا نبضاً لها ولا رونق ولا شخصية» (٢١).

أحاط سعادة، كما يتضح لنا، بفهم معضلة متصلة بالشعر، وخصصها بمعالجات يتضح منها تقيمه على مجابليه

أدباً يجعلنا نكتشف حقيقتنا النفسية ضمن قضايا الحياة الكبرى التي تناولها تفكيرنا من قبل في أساطيرنا»<sup>(٢١)</sup> فهل لبى الشعراء النداء؟ وكيف وجدت الإيدولوجيا إلى الشعر سبيلاً؟

يجيب عن هذا السؤال غير ناقد ومؤرخ، وذهب بعضهم، مثل الشاعر سامي مهدي، إلى جعل الحزب المذكور خلف إطلاق مجلة «شعر» نفسها<sup>(٢٢)</sup>، إلا أن هذه المقاربات ظلت جزئية، لا تتعدى الإرشادات المقترضة، هذا كون بعضها ينطلق من محاولة نبذية مسبقة لهذا الحزب وأفكاره. والحاصل أنه قلما توقف ناقد في صورة معمقة أمام أثر هذا الحزب في حركة التجديد، خاصة في لبنان وسوريا، حيث إن تعقيب هذا الأثر - لجهل أو عن سابق تصميم - وتصور - أفسح المجال بتقديرنا لأغاليط وأحكام خاطئة.

فنحن نقراء، على سبيل المثال، في كتاب الناقد أسعد رزوق عن (الأسطورة في الشعر المعاصر)، أن لجوء عدد من شعراء مجلة «شعر» إلى الأساطير القديمة نجم أو أعقب اطلاعهم على كتاب (الفنن الذهبي) لجيمس فريزر، بعد أن قام جبراً لإبراهيم جبرا بترجمة قسم «أوديس» من هذا الكتاب في العام ١٩٥٧، ونشره في بيروت في «دار الصراع الفكري»؛ «وقد نسج الكثيرون من شعرائنا المعاصرين على منوال إليوت وإربنوا أسلوبه وتكنيكه وبعض رموزه»<sup>(٢٣)</sup>. إن نقاداً غيره، مثل جبرا نفسه في كتابه (الحربة والطوفان)، وخالدة سعيد في (البحث عن الجذور)، وجدوا في هذه المؤثرات الأجنبية (ومنها أيضاً تعرف الشعراء المنبهر على شعر إليوت، وخصوصاً في «الأرض الخراب») سبباً لنشأة هذه القصيدة الأسطورية، متجاهلين في ذلك الدعوة الصريحة التي وجهها سعادة للأدباء في كتابه المذكور.

يورد سعادة في كتابه مثل الشاعر اللبناني سعيد عقل، المتخبط في الحزب آنذاك، ويعرض بالنقد للديوانية (بنت يفتاح) و(قدموس). فإذا كان سعادة وجد في عقل «شاعرة ممتازة»، إلا أنها «خارجة عن المواضيع السورية وعن خطط النفس السورية»<sup>(٢٤)</sup>. قد «بنت يفتاح»، في حسابها، بتتسب إلى الأدب اليهودي، لا إلى الأدب السوري. وفي غير موضع

كيف يكون الأدب «مرآة عصره» ومجدداً فيه؟ أي كيف يمكنه وينقطع عنه في آن؟ سعادة يجيب، ولكن في صورة غير بيّنة تماماً، بين من يكتفي من الأدباء بأن يكون متصلاً بعصره ومن ينفصل عنه، مقارناً «المبدع» بـ «الفيلسوف» على أن «لهما القدرة على الانفلات من الزمان والمكان وتخطيط حياة جديدة ورسم مثل عليها بلهجة لأمة بأسرها»<sup>(٢٥)</sup>.

ما عرفنا في تلك السنوات صوباً بهذا الوضوح الناجز في مسألة التجديد، ناقلاً المسألة من الشأن الفني أو التعبيري إلى الشأن الإيدولوجي بمعناه الإيجابي. وما نتحقق من وجوده في آراء سعادة هذه هو توصله إلى صياغة «رؤيا» - تصوره للشعر، هي المعنى المجدد له، وفق تصور لملاقة الشعر بالفكر - وهو، هنا، فكر منظم، أي طامح لتنظيم ما لمواد متفرقة من التجربة الإنسانية -، لا تقصره على تناولات «استعمالية» (كما يمكن لنا أن نحدد: الزوج «الفتى» في التجديد «النهضوي»)، وإنما على تناولات توليدية وتجديدية له. والمقصود بالتجديد ليس «إحداث أنواع من الهجاز جديدة فقط»، بل قلب النظرة تماماً، وإطلاق «نفس جديد للكتابة والتجديد لن يسلم في تحقيقه الشعرية من تعميمات وتقييدات، ومن تناولات جزئية وجزئية، ومن ضبط محافظ وجنودي له. فمماذا عن تواججات الإيدولوجيا والشعر في هذه الحالة؟

في هذا السياق لن نحاكم سعادة على محاولاته الأدبية، فقد حاول كتابة الأدب دون أن يفلح (كما يتبين ذلك في «فاجعة حب»)، إذ أثبت كتابته عظيمة وبشيرة خالصة. إلا أننا نستطيع بالمقابل أن نجري مقارنة بين ما انتقده من معايير في تجارب مجاليه وما دعا إليه من طروحات. انفتح لنا أملاً أنه ضد «العودة» ومحاكاة شعر السابقين، وإذا به لا يتفر من استلهام الأساطير القديمة. فكيف هذا؟ كأننا بسعادة يقول لنا: هناك عود وعود. هناك عود إلى محاكاة البحري ولافوتتين، وهي طريقة مستقيمة عنده، وهناك عود إلى الأساطير القديمة، وهي طريقة محمودة. ذلك أن «على الأدباء الواعين أن يبحروا ويسبحوا (إلى الأساطير القديمة) فيعبروا من سياحاتهم، حاملين إلينا

يدع، فيما لم يتوفر له شعر سعيد عقل، عدا أنها تقترب في بعض الأحيان مما يهده سعادة من الشعر. ففي غير موضع فيها يلط سعادة أحياناً فيها «لحات أو لمحات نفسية تكاد تصل إلى الثورة الروحية»، أي الثورة المطلوبة، أو «أملاّت اجتماعية بعضها ذو صبغة مناقبية متفكرة مع خطط التفكير السوري». إلا أن هذه القصيدة تفتقر، حسب سعادة، بل تخلو من «النظرة الفلسفية». سعادة لا يطلب «منفعة عليا» من الشعر وحسب، بل «متسامية» أيضاً. وما يتقده في «عبقري» هو لجوء الشاعر وتعميمه للمفهوم «الجاهلي أو البربري أو الفطري» للحب، وهو النهاية الأخيرة لهذه القصيدة. يخرج سعادة من قراءته بصورة مفادها أن الحب الذي يطلبه الشاعر قائم في «صورة الضم والتقبل وارتجاف الأضلع وطلب الأجساد للأجساد»، أي في «الزعة البيولوجية»، لاني «غاية نفسية مثالية تتخذ من الغرض البيولوجي سلباً لبلوغ ذروة مثاليها الأعلى»: مجدد فكري في نظره إلى الشعر، إلا أنه محافظ في طلب التسامى لهذا يتجنب الخوض في الخرافات، ناصحاً الشعراء «العناية بالأساطير الأصلية ذات المغزى الفلسفي»، ويورد لهذا الغرض عدداً من الأمثلة: قصة أدونيس، أو الأساطير اليونانية وقصص اليهود المثبتة في التوراة وهي «مأخوذة عن أصول سورية بالاستناد إلى تقنيات رأس شمرا أو نينوى وأشور ونمرود وهابل وسواها» (٢٦).

يطول سعادة التوقف عند بعض المكتشفات، شارحاً بعض هذه الأساطير (بعل، أنات، دانيال، أدونيس، جطجاش...)، مؤكداً أن مستعبداً لها بوصفها من «الأدب السوري»، لا من «الأساطير الإغريقية أو غيرها. يطول الوقفة ليتساءل بشئ من التحريض:

متى أخذ الأدباء السوريون، الموهوبون يطالعون على هذه الكنوز الروحية الثمينة، ازدادوا بحقيقة نظرتهم وعظمة أسبانيها بقوة الموحيات الفلسفية والتقنية الأصلية في طبيعة أمتهن، التي يؤملهم فهمهم لإنشاء أدب فخم، جميل، خالد. (٢٧)

فهل لى الشعراء نداء سعادة الصريح؟

من كتابه يدعو سعادة الشعراء إلى تناول «الموضوعات السورية»، مثل بناء قرطاج أو غيرها «من أدوار تاريخ سورية القديم». لم يستهو سعادة إذن موضوع «بنت افتتاح»، حتى إنه نصح الشاعر عقل، بعد أن التقى به في العام ١٩٣٦، ولفت نظره «إلى مطالب النهضة السورية في الأدب»، وهي استخراج الكنوز من «روائع المكونات النفسية التاريخية في سوريا. هذا ما حاوله سعيد عقل في (قلعوس)، إلا أن سعادة لم يجد فيها عند قراءته لها «ما كنت أوقعه. فقد حاول المؤلف... أي سعيد عقل - أن يصيغ الحقائق التاريخية والأساطير التقليدية بمعبقة محلية ضيقة فأساء إلى الأساطير وإلى الواقع التاريخي» (٢٥).

هل يعني هذا أن سعادة خص «أدب الحياة» بنوع معين من الشعر، بل من الموضوعات؟ يجب سعادة عن هذا السؤال بالنفي: «فالقائمة الأدبية أو الفنية ليست في هبة أو جنسية الموضوع». الشاعر حر في خياراته، إلا أن سعادة لا يحيد تناول «المواضيع الغريبة»، وهي موضوعات لا تملك أية «أصول حقيقية في نفوسنا وفي تاريخنا»، عدا أن انطرق لهذه الموضوعات لا ينشئ «أدباً شخصياً يجمع له خصائصه».

ينتقل سعادة، إذن، من معنى التجديد الكلي إلى معنى محصور، جزئي بالضرورة. فـ «النظرية الجديدة باتت نظرة مخصصة بموضوعات دون أخرى، وببلاد دون غيرها؛ فما قام به سعيد عقل، أي الجمع أو وصل التاريخ بين قلعوس ونشأة الكيان اللبناني في نهاية الثلاثينيات، هو ما دعا إليه سعادة نفسه، ولكن على أساس أن الوصل التاريخي هذا ينلجس في متحد «سوريا الطبيعية»، لا في فتيقها، كما فعل عقل. وهو تناقض على تملك الحيز الأسطوري لا تبرؤ سوى الاختلافات والاجتهادات في الدعوة إلى قيام كيانات في الراهن العربي، أو في تسويها. ومنها الخلاف في الثلاثينيات في لبنان على صيغ الاستقلال من الانتداب الفرنسي.

وما قاله سعادة عن «بنت افتتاح» يقبله أيضاً عن «عبقري» لشفيق معلوف، فهي ذات «موضوع غريب». يتناول سعادة هذه المطولة الشعرية بشئ من التعشج لأنها متوافرة بين

### ٣ - أدونيس: «قيم باسم أمي»

ما يعني في دراستنا بطاول الإيديولوجيا في شقها «المعارض»، إذا جاز القول، أي في طلبها السلطة في عالم التقديرات، والتأثير والنفوذ على فئات متزايدة في المجتمع في أدنى التقديرات. ولكن كيف لنا أن نتحقق من «الشبكات» التي تقوم في النص الشعري بين حملات اللغة «الوجبات» الإيديولوجية؟ يمكننا أن نشير إلى الإيديولوجيا، هنا، على أنها شأن جزئي بالضرورة يشد النص إلى أمور يعنيها ودون غيرها، ويقوم على اختصار العالم أو تضيق الرؤيا، أو على تعيين العالم بها، وبالتالي على تمجيد هذه العناصر تمجيدها بطمئن الجماعة أو يكسبها منظون جددًا تحت لفظاتها. ولكن كيف ندرس ذلك؟ وكيف تتحول الرؤيا - التصور، التي تقوم على «مبادرة» في استثمار الدلالات والمعاني، إلى تصور ضيق وتجزئي، أي جامد بالضرورة ومعتل لغيره أيضًا؟ وكيف ينشر دراسة الميثوت الإيديولوجي في صياغات الشعر؟

يتوصل فرانسوا شاتليه إلى تعيين المواد التي تشتمل عليها الإيديولوجيا، وهي التالية:

الصور، والأفكار، والمبادئ الأخلاقية، والتشكيلات الكلية، والسلوكات الجماعية، والطبقات الدينية، وبنى القرابة، وتقنيات البقاء على قيد الحياة (والتمتية)، والتعبيرات التي لسميها اليوم، «الفنية»، والنصوص الأسطورية والفلسفية، ومنظمات السلطات، والمؤسسات ومقولات وقوى جملها هذه الأخيرة قيد التناول، ونظام يهدف ضمن جماعة، أو في شعب، أو أمة، أو دولة، إلى حل العلاقات التي يقيمها الأفراد مع أنفسهم، والأجانب، والطبيعة، والتخيل، والرموز، والآلهة، والأمال، والحياة والموت. (٢٨)

لا يمكننا طبعًا دراسة هذه المواد كلها، بل جزء منها، بما يؤلف المدونة الاقتصادية لهذه «الذات» (الإيديولوجيا). لكننا نستدرك قبل مباشرة التحليل ونقول: يصعب على أي ناقد أو مؤرخ جاد أن لا يقيم أسباب الاتصال بين ما دعا إليه

سعادة في كتابه «كما في مبادئ الحزب»، إذ جعل بعض الرموز الأسطورية قدوة للأعضاء، وما قام به عدد من الشعراء، وهم إلى ذلك أعضاء في الحزب المذكور. فقبل ترجمة جبرا المذكورة (١٩٥٧) نقرأ في شعر أدونيس عن «عشتار الحزينة» وأن «نوح في سفينة غرق»، وأن «فجر أساطيرنا مفلق/ يخطب أجفانه الغبار»، هذا كله يجعل من قدموس أحد الرموز المؤسسة لقصيدته «قالت الأرض»:

من هنا، من بلاندا، نحن أقلمنا

شراقة، وموجة، وليالي

ومشيئا حرقًا على صفحة القلب

وحرقًا على شفاء السؤال (٢٩)

في غير موضع من هذه القصيدة يتحدث أدونيس عن «الزورق الملل المغامر»، أو عن «الوطن» «كان عليه» من جفون التاريخ آلاف سامره، أو عن «ماض يلف بالمجد حاضرة»، أو «سهرت بهذا النجوم وصارت/ لأساطير مجدنا سمارًا». ويقول أدونيس في قصيدة أخرى «أسمى غدا»، وهي جملة تختصر ما ذهب إليه سعادة، أي استلهام الماضي الأسطوري يرسم الجليل. وهو ما يجده أدونيس مائلًا بصورة خاصة في شخص «الزعم»، سعادة نفسه، إذ يقول في «قالت الأرض»:

يطلق العقل في سراره إلى الغرب

ويرى في دربه الإغريق

عاد قدموس، فالمعتيق غدا

أنا جديك، والآن صار عتيقًا

قيل: كون يبنى. فقيل: بلاد

جمعت كلها، فكانت سعادته (٣٠)

### ٣ - أ: دليلا بطلا قومية

لعلنا نجد في مطولة أدونيس الشعرية، ودليلا (٣١)، مثالًا لما انتهى إلى التمثل به، أي استلهام الأساطير، وفقًا لتقترحات سعادة. ففي مطولة «قالت الأرض» سمى إلى «أسطرة» حياة أنطون سعادة، وإلى جعلها ملحمة نابضة بالمثل



وحيث أن أمته (أي ذليلة لشمشون)، وأخذت مكانها، واجتازت جدلال شعره، وبادت قومها السورين فأخذوه وكبلوه، وفقأوا عينه، وتركوه يطحن في السجن حتى مات. (٢٣٦)

يقوم أدونيس بإعادة كتابة الحكاية، جاعلاً منها أسطورة صراع بين قوميتين، ودبائتين. وما فعله، على ما نرى، لا يعدو كونه تأليلاً يناسب الصراع الدائر في أرض فلسطين بعد «الكتبة» (١٩٤٨)، إذ تعود كتابة المطولة إلى العام ١٩٥٠. ويتبدل أدونيس قراءة خاصة لهذه الحكاية متحد بها عن مضمونها الأصلي، بل عن سببائها، إذ تختفى فقرات أساسية من الحكاية حسبما وردت في (الكتاب المقدس). وفقد العرض في مقدمة المطولة أن السورين توصلا إلى إلحاق الأذى النهائي بشمشون، وحتى موته، بخلاف المذكور في النص القديم والوحيد عن هذه الحكاية. ففي الفصل الثالث عشر من «سفر القضاة»، من «العهد المتيق»، نتعرف قصة شمشون وذيلة، وهي مخالفة في عدد من فقراتها لما أورده أدونيس، وجعله مصغراً توجيهياً لغائي القصيدة. تتبين في الكتاب البدني شيئاً من الخلاف بين الفلسطينيين وفي إسرائيل، يأتي تفسيره ضمن عقوبات الله المتتالية لشعب إسرائيل: «وعاد بنو إسرائيل فعملوا الشر في عيني الرب فدفنهم الرب إلى أبدي الفلسطينيين أربعين سنة» (٢٤)، ولا يلبث أن يتحول الفلسطينيون إلى «مسلطين على إسرائيل» (٢٥). والخلافات بينهم لن تنلهم، بل ستحلهم مع ميلاد طفل يهودي، هو شمشون، من ابنة فلسطينية، هي ذليلة، ومصار قومها إلى إقناعها بضرورة الكشف عن مصدر قوة زوجها، وهي في شعره. وتنتهي الحكاية، بعد قص شعر شمشون ووقعه في الأسر، لا كما أوردها أدونيس (أي موت شمشون في السجن)، كما يلي:

ثم قبض شمشون على المعمودين اللذين في الوسط القائم عليهما البيت وفكاً عليهما أخذاً أحدهما بيمنه والآخر بشماله\* وقال شمشون لتحت نفسي مع الفلسطينيين واتحني بشدة فسقط البيت على الأقطاب وعلى جميع الشعب

الافتدالية، فيما سعى في «ذيلة» إلى إعادة صياغة أسطورة، كي يعيد «نفع الروح السورينة» فيها. وهو ما يرد جلياً على صفحة غلاف ديوان «ذيلة» - وهو مطولة صغيرة من ٢٩ صفحة فقط - الذي يحمل العنوان التالي تحت عنوان القصيدة: «ملحة قومية».

يذكر الشاعر في الصفحة الأخيرة من الكتاب عناوين كتيبه التالية: «معروفة الدماء - ملحة شعرة - نصير قرياً»، «هانبيال - ملحة شعرة»، «ديون - مسرحية شعرة»، «فلقاش - مسرحية شعرة»، وتفقد هذه المعلومات، وعناوين المجموعات، أن الشاعر تناول في غير مرة سابقة مثل هذه الموضوعات الأسطورية في صيغ ملحمية أو مسرحية، ما يمثل خياراً شعرياً وليدولوجياً واضحاً، إلا أننا لم نعر على هذه الدواوين في أعمال الشاعر، للمطبعة ثانية ولا للمعرفة عنه، ويمكن أن نثير العديد من الأسئلة حولها، أي من نتاج الشاعر غير المطبوع مرة ثانية، وغير المعروف أيضاً، مثل قصيدة «قافلة المجد» وغيرها؟ (٢٣٧)

يقوم أدونيس في مطلع المطولة بعرض مختصر لحكاية ذليلة، يرى فيه أنها «بطلة قومية سورينة» إزاء شمشون اليهودي، بل يجعل الحكاية صراعاً بين الإلهين، السورى «بل»، والإله اليهودي، «يهوه». السورىون، حسب أدونيس في العرض التمهيدى، شعب مسالم، وباملون «الغبراء» عن قريتهم، اللاجئين إلى فلسطين كاليهود، معاملة حسنة. إلا أن اليهود لم يرضوا بنفوذ السورىين، ولا بمظمتهم، «فأخذوا يكدون لهم المكائد» إلى أن نجح إله اليهود، في إرسال شمشون إليهم، فراح ينكل بالسورىين ويقتلهم، فلجأ هؤلاء عندها إلى الاستجداء إليهم، فدعاهم إلى طلب النون من مواطنهم، ذليلة، التي توصلت إلى الكشف عن سر قوة شمشون، وهي في شعره، وإلى قصة بالتالي، وسجته إلى أن يمرت.

يصوغ الحكاية، إذن، في كيفية يرى فيها اليهود «لاجئين إلى فلسطين»، كما يخلص من عرضها دون ذكر العادة الأساسية التي تنتهي إليها الحكاية، كما وردت في «الكتاب المقدس»، أي انتقام شمشون المدمر، مكتفياً بالقول:

الذين في البيت. كان الموتى الذين قتلهم في موته أكثر من الذين قتلهم في حياته. (٣٦)

أي أن أدونيس «تلاعب» بالحكاية: «ولادينا نهائياً، التي تبس في «السفر» التي معاكسة في معناها لما انتهى إليه الشاعر: فالفلسطينيون لم يرحلوا الحرب هذه، بل توصل شمشوم إلى قتل أعداد تزيد عما قتل منهم قبل أسره. أما إشارة أدونيس إلى أن اليهود «غرباء» في فلسطين، فلا تعود إلى ما ورد في السفر الذي، ذلك أنه مكتوب بما يشير إلى أن العلاقة القائمة بين الله والتاريخ ناشئة بما لملاقات اليهود به، بين اتباع وصلايه وارتكابه للمعاصي. أما ما جعل أدونيس يتحدث عن اليهود كـ «غرباء» فيعود من دون شك إلى ما بلغه من أعباء عن وقائع «الكتبة» في فلسطين في العام ١٩٤٨، وما سبقها خصوصاً من هجرة يهودية منظمة إليها.

وما يعنيها من مطولته لا يقوم على التحقق من «الانتروات» التاريخية، أو التعامل الكيفي مع مواد التاريخ، ذلك أن القصيدة ليست مدونة تاريخية، وإنما هي مدونة تبليغ عن اعتقادات، أي عن تأملات، مشغولة في القصيدة، وتتصل هذه الاعتقادات بما أقامه أدونيس مع «الظروف» الحواريّة، الخيطة بلحظة إنتاج المطولة. وهي ظروف تميزها الميثرات الإخبارية السارية، مثلما تميزها أيضاً دعاوى الجماعة الحزبية التي كان أدونيس عضواً فيها في تلك المرحلة. والغريب في أمر هذه الدعاوى هو عملية الإبدال الإيديولوجي التي نصّبها، إذ إن شمشوم يتحول في المطولة إلى «فناك» قاهر، بخلاف ما هو عليه في السفر الذي، ويتحول الفلسطينيون، قوم دليّة، من «مستغلّين»، كما وردت صفتهم في السفر الذي، إلى شعب مقهور!

### ٣. ب: أسطورة صوريّة

دراسة ديوان آخر من أعمال أدونيس، «إذا قلت يا سوريا، تعوض عن «إعدام» الشاعر القسم الأغلب من شعره الحزبي، (٣٧) وتساعدنا في الوقوف على «شبكة» أسطق بين أسباب الشعر وصريح الإيديولوجيا وميثولوجيا. والديوان يمثل في تقديمنا صيغة متطورة وأضج عما كانه التشبيك

الإيديولوجي، المبسط والشديد الاستهداف، في «دليّة» و«قلت الأرض». وما يعنيها من هذا الديوان أيضاً هو الوقوف على الشبكات الدلالية التي تضبط وتربط أسباب القول الشعري، أي الوقوف على «التواشجات» بين الإيديولوجيا وتجميع القول الشعري. ولأننا لسنا في وارد القيام بتحليل نصي متسق يطالز الديوان كله - فهذا يتعدى مرادنا - اخترنا الاكتفاء بتعيين بعض المواد فيه (وفي غيره أحياناً). وهي مواد تتحقق فيها من موضوعات جديدة يتطرق إليها الشعر، ويستقيها من الدعاوى الحزبية والإيديولوجية تحديداً. وهي مواد تتصل أو تعين العلاقات التي تنشعها هذه «الذات» (الإيديولوجية) مع أقرانها، حزينين أم لا، ومع محيطها الطبيعي والتاريخي، ومع متخيلها الشخصي والجماعي. وتتحقق هذه المواد في صور ومجازات، وفي تقديمات شعرية، وفي صيغ نحوية تفرم على التحقق المياني، أو على التفتي، أو على الإنشاد، أو على المناجاة والمخاطبة، إلى غير ذلك من العمليات.

إن تتبع أسماء العلم في هذا الديوان، من آدمية وجغرافية، يكاد يرسم خريطة لـ «سوريا الطبيعية» كما عينها سعادة، رمزاً إليها بأبطالها، مثل قديموس وهانيبال وغيرهما، ويمثل عرقه فيها مثل صور وصيدا وأرّود والشام وتدمر ودمشق وبابل وبلد وغيرهما، فلا تقع أبداً على أية مدينة أو موقع يشير إلى غير هذه الأمكنة القديمة. كيف لا، وسعادة يقول: «الأمّة تجد أساسها، قبل كل شيء آخر في وحدة أرضية معينة تتفاعل معها جماعة من الناس وتشبك وتتحد ضمنها». (٣٨) ذلك أنه يجعل من «الوحدة الأرضية» قولم الأمّة، وهذه الوحدة هي التي جعلت، في «المبدأ الخامس» في إحدى «المحاضرات العشر»، «سورة وحدة سياسية، حتى في الأزمنة الغائرة». (٣٩)

إلا أن الديوان لا يرسم تقاطيع جغرافية بقدر ما يحكي «غربة» هذه الأرض عن ماضيها، عما كانت عليه في زمن سحيق، على أن فيه ما يؤلف برنامجها في النهضة، وهو ما يلخصه أدونيس في هذا القول: «أمسى غداً». (٤٠) لكن الأسس لا يصبح يرسم الغد إلا بعد الوقوف على حاضر، وهو مصدر علم الرضا. يقول أدونيس:

جدوى. فالبلاد منفية، وحالها تتدهور وتستباح. والنفى يتصل بالأرض، إلا أنه يعنى نفى الجماعة التى يتحدث باسمها المتكلم الشعرى، طالما أنها (أى هذه الجماعة) تتحقق من اعتماد الأرض عن معناها المودع فى ماضيها التليد. وهو ما يشعر المتكلم به شعوراً شديداً للأسوية؛

مانذا! ألى أرضى وفى وطنى،

نحيا بلا وطن، نحيا بلا زمن.

مانذا... كان الخلق لم يكن. (٤٣)

وهذه الغربة تمكس كذلك تهرم المتكلم وطول انتظاره على رصيف التاريخ (حسب المبراة المعروفة)، وهو ما يصفه أدونيس فى هيئة إنسان يقوم بحركاته الاعتيادية، من دون أن يكون مالكا فعلا لها، أو موجهها لها، كما لو أن جسده تحركه قوى أخرى غير قوله، المحضرة أو المنفية؛

يسير، وليست له قدامة

ويصغى، وليست له أذنأ.

تغرب عن حاله.. فالزمنان سديم على وجهه، واشتباه.

لن، يا خليفة، تلك الجباه،

وتلك الشفاه؟

أليس لها صورة وشكل... أليس لها طينة وإله؟

تحجر إنساننا، وتشيبا... فيها خالق الخلق، أبدع سواه. (٤٤)

والغربة هذه قد تعنى أيضاً تهرم المتكلم من الجوارين له، من تهموا بطاقات الإنسان كلها دون أن يقولوا على استعمالها، وعلى توظيفها فى الوجهة الصحيحة. «الغربة»، إذن، إعلان يأس: «فيا خالق الخلق، أهدع سواه، أى دعوة إلى التحريض والحث على «تغيير» الإنسان وتوجيهه صوب توظيف طاقاته كما يجب، وحيث يجب. هى «غربة» الأرض، إلا أنها تعنى غربة المتكلم أساساً؛ غربه التى تعنى شوقه إلى تحقيق عالمه الأكبرى، وتعنى استعماله «الثورى»

ما لدمشق انفرطت، وارتقت صفراء، حمراء

صارت أباطيل وغرقاء.

غب يا زمان الغير عن وجهها

عن أنفها الرحب،

غب، يا زمانا، عبره، تمعى

أصالة الشعب،

وتصبح الحياة سوداء،

وتصبح العقول أشياء. (٤٥)

مثل هذه التحقيقات عن الحاضر قليلة فى شعر أدونيس فى تلك المرحلة الحزبية، إذ إنه قلما يصف، أو يشير فى صورة عيانية إلى أحوال يمينها عرفها أو غيرها أو سمع بها. وإذا ما وصف، كما هو عليه الحال فى هذا الشاهد، فإن وصفه يبقى مبهم التلميحات؛ أشهر الصفة «صفراء» إلى ضمور الصحة، و«حمراء» إلى الفوضى، التى يتبعها بضمين آخر، هو «الغوغاه»؟ وإذا ما عمد إلى الوصف فإنه يتناول اعتماد بلاده عما يأمل لها، وهو ما يرد فى صور «النفى» و«الغربة» و«الدوران» التى تلحق بالأرض؛

بلادى منفية، يستباح غناها، ويخفق أباطالها

شذاها وسلسالها الحريق، وتاصل أوحالها

بلادى، بلادى ضجيج،

وقهقهة، وتشيج.

مشنجة الوجه... يجفل منها

ربيع الحياة وميعانها

يكاد يثر عليها تراها

وتأبى الولادة أحقادها. (٤٦)

التأزم شديد، تكاد أن تتوقف معه الحياة، وتكاد تبطل ما يحدث لها من أفعال، ولا تمدد بالتالى ذات معنى أو

كذلك، إذ يبدو كل تأخر عن إنجاز الحلم تجميداً للزمن،  
ويبدو تنكّب كل إنسان عن المشاركة في الحلم تعطيلاً لقواه  
الإنسانية. فـ «الفرقة» تعني «وحدة» المتكلم ووحشته بعيداً  
عن «البيت» الذي يبحث عنه:

في أمي، في أرضي الحيرى،

في هذه العوالم المطفأة،

كأنتى من ألف عام أدور،

أحيا وحيداً تحت سقف العصور،

أستطرق الغبرا،

أبحث عن بيت، وعن مدفأ. (٤٥)

إلا أن المتكلم لا يعبر عن وحشته في كل القصائد،  
وليس كسبوك دوماً، بعيداً عن فردوسه المفقود، بل تجده في  
عدد من القصائد ينصرف إلى «شد عزيمته»، وإلى تمكينها  
من أسباب الثقة بنفسها، وأحقية تطلمعها إلى «الغنى»  
و«النشوة». هو ما يوفره الغناء، الذى يهاجى النفس مثلما  
يهاجى المستمع. ويتخذ الغناء شكلاً تقابلياً بين ما كان عليه  
الزمن «الأول»، الزمن الجميل، وما هو عليه الحاضر من  
مهانة، على أن «المستقبل» (أو «الغنى» و«الأفق» وغيرها)  
يكون فى العودة إلى ما كان. هكذا يصبح «الزمان» القديم  
كأنما حيويًا له عروق وجذور، ومودعة فيه منابع خير وأساطير:

في عروق الزمان منبع خير

عب ألوان كيره من علاها

وعلى جبهة الأساطير غار

للمتة لكفه من رباها. (٤٦)

الماضى «العتيق» عاين بالأخبار الخارقة والأساطير  
الجميدة، ما شكل قوة هذه الأرض المستمرة، وإن كانت قوة  
خافية أو مغبية. والمتكلم لا يتوانى عن قول الفخار تطميناً  
للذات، مؤكداً أن «الجميدة» و«المبتكرة»، و«الغنى» ليست بمكنة  
من دون «الأصل» العريق:

ولمى غداً، إن يسال البعض

من عمر الدنيا؟

فقل: بنا تستيقظ الأرض،

وقل: بنا تحيا (٤٧).

هكذا تبدو دعوات المتكلم في بعض النصوص دعوات  
أو تداينات حين إلى ما كانت عليه الأرض قبل نفيها:

سر معى يحفر على الأرض اليقين

والحنين (٤٨).

وكيف لا يحن المتكلم، ويلاذه منجم، «كنز مغيب»،  
لكل ما عرفته الأرض من ابتكارات (في القول والخط  
والصورة)، وطولات (مع هاتيهال وقلموس)، وإنشاءات  
وفضوحات (قرطاجة اليسار):

بلادى، بلاد النداء البعيد

لما قيل أو خط أو صوراً.

مواكب للفتح، أنى سرت

سرت، وهى تحمل عبء الورى.

تركن، أنى تشاء، يعليك

وترفع، أنى تشاء، تدمرا (٤٩).

هكذا يختلط التفتنى بالماضى وماكره بالتوق إلى تجديد  
الحال، على أن في فعل الغناء ما يؤدي إلى تجميع أسماء  
أعلام دون غيرها، ومواقع وأحداث وأحوال تاريخية، مثل مواد  
«مستملكة»، أو مثل «أدلة ثبوتية». والتوق إلى تجديد الحال  
يتخذ سبيل الحضر والتعرض، على أن في قيام الشعب بثوره  
المرجوة ما بعيد تلك «السهولة» القديمة التى كانت عليها  
إنداعات القدماء في الماضى. وأشكال التفتنى والفخر هذه  
ليست بعيدة أبداً، بل تتشابه في عدد واسع من المواضيع، مع  
ما سبق أن قاله سعيد عقل في «قلموس» خصوصاً. هكذا  
تجد في عدد من القصائد صورة بيتة لـ «المسافر البائى»، التى  
نلقاها في «قلموس»، وفي سيرة أخته اليسار. فالتكلم، في

ولهذه الأرض رموز، هي عناوين قوتها المتأكدة في التاريخ. هذا يصح في قديموس، وهانيبال، ودليلة أيضاً؛

من بلادى «دليلة» وغفكاً تشرق

منها للكون لف «دليلة...»

همناً ثورة، تعيد إلى الدنيا

توات العلى وروح البطولة... (٥٣)

غير أن «مليح الماضي» لا فائدة منه إن لم يتحول إلى إنشاء، إلى غناء، يصل «الرفيق» بما انقطع عنه: وإنشاء قد يكون ذاتياً، يقوى من عزمة الحزبيين فيما بينهم ويمدح دعوى الجماعة الحزبية لنفسها:

يا رفيقي،

سن: معنى، زين طريقى

قوى، ألهم حريقى. (٥٤)

وهو ما تتحقق منه في النزعة «المشيئة»: وهذا اللفظ ما ترجمنا به اللفظ الاصطلاحي الفرنسي المعروف بـ *Volontarisme*، والدال على نزعة «إرادوية»، طالبة للفعالية، بل للافعال الثورية، وإنما أردنا منه الإشارة إلى الدلالات هذه وإلى غيرها مما وجدناه متحققاً في جمل وأقوال عديدة في القصائد لا تتوانى عن القول: «أني نشأ»، «إن نشأ» وغيرها. والنزعة هذه تعوض عن فقدان الأدلة الماضية، وابتعاد الوطن السوري في القدم، بدهاوى أخلاقية وترشيدية وتبهيبة وتحميسية، هي المقوى المعنوى للجماعة الحزبية:

جيل من قدر أنت وشلال إرادة. (٥٥)

وتبلغ النزعة حدّاً عالياً، إذ يكفى فعل التسمية نفسه كى توجد الأشياء، وتتحقق. انشوة:

إذا قلت: يا سوريا، لغنى

الجمال، ولف معنى الأعصر،

وأفرقت هذا الوجود، محلاً

لجفتى، وهذا المدى، منظر. (٥٦)

الشاهد أعلاه، يتحدث عن «مواكب الفتح»، وعن هذه «الفترة الهينة» على «تركيز» المدن أينما كان؛ وتحدث أيضاً عن هذه القوة الخاصة التي تؤدي إلى «العبء» بالأرض (وهي صورة معروفة في شعر سعيد عقل)، وإلى «احتطاطها» المدن، على ما فعلت أليسار، كما هو معروف عن أسطورتها في بناء قرطاجة:

متى، متى يخلق شعبي كما

كان... متى يعبر جسر الظلام؟

يلعب بالأرض ويختطفها

صوراً على الدنيا وقديساً وشام. (٥٧)

ويقول أيضاً:

في أرضنا للأرض حب عتيق

كان من الأول

وعلم الإنسان أن يستفيق

على الغد الأجل. (٥٨)

الأرض تشاق إلى الأرض، إلى ما كانت عليه، ما يجعلها الأساس المولد للمعاني، وبالتالي للتاريخ. وتبدو الأرض في ذلك مثل كائن قديم عامر بالحياة، حافظ للمعاني والقيم على الرغم من الزلزال اليأس. وهو ما نسميه بـ «الثورة المقلوبة» - أي الثورة التي لا تتحقق إلا بمقدار ما تنقلب على حاضرها قلباً يحولها إلى ماضيها. وهي ثورة قائمة على خطاب التنقي بالماضي، بمتروكاته، مثل الأساطير والآثار. والأساطير، أو ما بقي من أنهار السالفين، دليل على هذا الماضي، وأمثلة إعدادية لأحفادها التائهين والمضيئين والأسطورة، بالتالي، هي منبع الحق والخير، ومصدر «القوة» أيضاً. كيف لا، والشاعر لا يبحث عنها إلا في موطنه:

أبحث عن نفسي، في قوة

من موطنى تدب. (٥٩)

كان يمكن لهذه المواد كلها أن تكون ماثلة لغيرها مما هو معروف في الشعر الوطني أو الحماسي أو في القنطار لو لم يرفقها أدونيس بمواد أخرى، بل بمؤدى لها، هو «الثورة»، على أنها مبنى الجماعة الحزبية. والثورة ترد في صور وصيغ مباشرة جلية:

إن لم يعصف لهب الثورة،

نبقى أبداً في دور.

بالثورة، نحى ماضينا،

وأناضينا.

بالثورة، نعرف مستقبلنا،

ونحس بأن الكون لنا،

وبأن الدنيا، تحيا فينا. (٥٧)

ووجدت «الثورة» في إصلم «زعيم» الحزب مثالا محفزا لها، وهو مثال الشهادة والقداء وتمجيد الدم بالتالي:

فحده يبنى الدم

ويهدم.

وحده يبني كل عالم ويختم. (٥٨)

### ٣ - ج: تناول تناصي

لا يسمن في هذه الدراسة الوقوف على «جدة» الصور أو المعاني التي يتناولها أدونيس في هذه القضايا، وهي ترد في غير قصيدة لاحقة من شعره، إلا أننا نتنبه إلى اتصالها بما قاله سعادة. وهو اتصال يوظف الأدبيات توظيفاً إرشادياً، أى يستعمل المواد فيؤكد بها ويرسخها ويشرحها، خصوصاً أنه يتقيد أحياناً بموايد ومقوس وقائيد ورموز حزبية تتباهى بها الجماعة الحزبية في دعواها لنفسها. كما يوظفها توظيفاً تخييلياً، إذ إن الشاعر يفتن في صوغ وإيجار حالات يظهر فيها «التبرم» أو «التوق» الثوري إلى الفعل، على سبيل المثال، أو في محضه الأرض كياناً إنسانياً، أى بناء مجازياً يعطيها القدرة على الشوق، هي بدورها، إلى أبنائها التائهين عن حقيقتها.

وما تتحقق منه كذلك هو تأثر أدونيس اللافت بما سبقه إليه، موضوعاً ومعالجة، الشاعر سعيد عقل. فغير صورة وفكرة عما عرضناه (أو لم نعرضه) من نتاج أدونيس الحزبي تتأكد من وجودها في مطولات سعيد عقل التي سبقت زمناً وفيوماً كتابات أدونيس، وهي التالية: (هت يستاح) ١٩٣٥، (قدموس) ١٩٣٧ و(المجدلية) ١٩٤٤. سنكتفي بشواهد معدودة من مسرحية (قدموس) تؤكد، قبل فصال أدونيس، على بعض هذه المواد:

- موضوع «المركب الحضاري» «التياه» في إشارة رمزية إلى الفنيقيين الرحالة في البحار، مثل قدموس وأخته أوروبا و أليسار. يقول عقل:

مركب مظلت من البحر، تياه. (٥٩)

ويقول أيضاً:

وغداً يعرفون أنا على السفن،

حملنا الهدى إلى المعبود. (٥٩)

ويقول أدونيس:

والزورق المدل للمغامر. (٦٠)

ويقول أيضاً:

من هنا، من بلادنا، نحن أقبلنا

شراعاً وموجة، وليالى. (٦٠)

وتلتقي مع موضوعه أخرى، هي «المسافر البالي». يقول سعيد عقل:

نحن غير الغزاة ننزل قفراً

فنخليه أنهرًا وجنائن

نزرع المدن، نزرع الفكر في الأرض

ونمضى في الفاتحين مثالا. (٦١)

ويقول أدونيس:

– موضوعة «الغد مستملا من الماضي»، يقول سعيد عقل:

ما أمس إلا

ومض برق من ضجة الغد نذر. (٦٧)

ويقول أدونيس:

عاد قمموس، فالعتيق غدا

أنا جديك، والآن صار عتيقا. (٦٨)

نكتفى بهذا القدر من المواد التناسية بين سعيد عقل وأدونيس، دون أن نستقصى العلاقات بينهما، ولا بين أدونيس نفسه وسعادة بالمقابل (٦٩)؛ فشخصية سعادة «الزعيم»، أسرت محازبيه، ومنهم أدونيس الذي قال عنه في قصيدة «قافلة الجدة» أنه «أطروحة الدنيا»، وفي «قالت الأرض» أنه خلاصة الكون («قول: كون يبنى، نقلت سعادة»، إلا أن هذا الأسرى يحتل في دواوين الشاعر. اللاحقة، بعد مرحلته الحزبية، أو يجد صيغة جديدة ومحاولة منه باتت صماد المعنى في شعر أدونيس، وهي وقوفه في مواجهة التاريخ (بل الإرث العربي وحملاته)، مثل سعادة أمام تاريخ سورية، على أنه «لغم الحضارة». وما تجدر الإشارة إليه هو أننا نشهد في مدى التلاقيات هذه، بين مواد الإيديولوجية وتطلعاتها وأمورائها و«شعر» «إنكالات» متبادلة، فتعمل هذه على تلك، دون أن تبين أحيانا، أو أن نجيب: من يمد من؟

يؤكد أدونيس في «قالت الأرض»: «آن لي أن أكون نفسي». (٧٠) وهذا الإعلان التوكيدي للنفس قد يصح إيديولوجيا؛ فالتكلم الشعري يشجع نفسه، أو يقوى العزم على أن يصبح «الحزبي المثالي»، الذي يجب أن يكون عليه، أو «الإنسان الجديد»، كما يقول سعادة. إلا أن الإعلان المذكور يؤكد شعريا، حيث إن الشاعر يات «سميا» للأشياء، محددا للحق، وهو ما يعلنه أدونيس في بيت آخر: «قيم باسم أمي». (٧١)

لى، وراء الأفاق؛ ركب وفتح  
ودروب، غبارها في النجوم (٦٢)

ويقول أيضا:

فإذا الكون كؤننا، وإذا الدنيا شمال لحبنا،  
ويمين. (٦٣)

– موضوعات عن التزعة «المشيئة»، يقول عقل:

شأ تزلزل دنيا، وشأ تبين دنيا. (٦٤)

ويقول أيضا:

ومن الموطن الصغير، نرود الأرض،

نذرى، في كل شط، قرانا،

نتحدى الدنيا: شعوبًا وأمصارًا.

ونبنى – أنى نشأ – لبنان. (٦٥)

ويقول أدونيس في أبيات تكاد تكون منقولة حرفيا عن عقل:

بلادي، بلاد النداء البعيد

لما قيل أو خط أو صورا.

مواكب للفتح، أنى سرت

سرت، وهي تحمل عيب الوزى.

تركز، أنى تشاء، بعلبك

وترفع، أنى تشاء، قدما. (٦٦)

ويقول:

إن أشأ أفرغ الوجود لهم، لهوًا

وإن شئت شئت عزًا لا. (٦٧)

ويقول أيضًا:

ما علينا قهر الصعاب، ولكن

علينا أن نقهر المستحيل. (٦٨)

من مرقعها! كما لو أنها تنتظرننا على حالها، أو تنتظر الشاعر، نافخ الروح فيها، مثل طائر الفينيق أو أوديس.

عودة من خلال الشعر، إذن، إلى منابع التفكير بعد الافتراق عن الأصول. وقفزة فوق التاريخ تصوغها صرخة أوديس في النشيد الأول، «أول آثار»، في مطولته (قالت الأرض):

أنا كنز مخبا أين أبنائي؟

فكلى صوت، وكلى حناجر.

ليقوموا من غفهم: فتواريخى

عطاش صفر الوجوه، كوامد

أنت علمت الحياة قديماً

وستبقى له دليلاً ورائداً. (٧٧)

لإيدولوجية تجد مراجعها في نسق ثقافي - أسطوري، في المعاني «الأولى»، في أصول مفترضة على أنها تأسيسية، وهى قومية ثقافية بهذا المعنى. لإيدولوجية الحنين والعودة إلى المعاني الأصلية، فيما لا تتخذ سوى شكل كلامي بالضرورة: أسطورة مثل إيدولوجية أو إيدولوجية مثل أسطورة، متعالية، ولو لأغراض سامية، عن التاريخ، وعما جرى وعن الراهن نفسه. هل يعنى هذا قولها فى الشعر، فى الأسطورة، وتعرها فى السياسة؟

#### ٤ - إيدولوجية الحداثة، حداثة الإيدولوجيا

خلصنا من هذه المراجعة إلى تبين للمغزى المختلفة لدعوة مساعدة الشعراء - «نافخ الروح» مجدداً فى الأساطير السورية، وأدت هذه المغازى، على اختلافاتها، بمساعدة إلى طرح إيدولوجيته، أو ما كان يسميه فى لفته بـ «النظرة الجديدة إلى الكون»، كفكر محدد، وإلى العامل مع التجديد على أن أسبابه مربوطة بالفكر، وبابتداع فكر خصوصى، لا باستجلالات أو تحويرات أو تأثيرات تقنية الطابع، كما كان عليه التجديد الشعرى وقتها. تنتهى بالتالى إلى تبين أن الحداثة - وفى هذا تكمن عقليتها مع الشعر «النهضوى» -

وما تخلص منه، بعد هذه المراجعة، هو التأكيد على أن الدعوة إلى الثورة لا تخص الفكر القومى أو اليسارى فى الشعر الحديث، بل دعا إليها أيضاً محازبو سعادة. كما أن الشاعر - الداعية، «القوم باسم أمته»، الذى يروج للأفكار الثورية الجديدة لا تجده مائلاً فى شعر شعراء يساريين أو قوميين وحسب، وإنما عند شعراء الحزب القومى السورى أيضاً. ولا نقف عند هذا الحد، بل نشير إلى عدد من التقاطعات والتلاقيات: فتعبير «النهضة»، التى روج سعادة لها، ألا تجده مائلاً أيضاً فى تعبيرى «البعث» و«الثورة»، كما يردان فى شعر التمزوين؟ ألا يمكننا أيضاً أن نجد فى قول سعادة أو تشبيهه المبدع بالفيلسوف أصلاً وإن غير وحيد، لما سيقله الشعراء لاحقاً عن الشاعر الرأى؟ ألا تكون «النظرة» التى قال بها سعادة هى المؤدية أيضاً إلى مصطلح «الرأى»؟

إننا نتبين فى واقع الحال صلات بين عدد من أفكار سعادة وما ذهب إليه هؤلاء الشعراء لاحقاً: فلو سلمنا جدلاً بأن أفكارهم هذه (الداعية، الرأى...) تجد مراجعها فى النسق الغربى، الفرنسى تحديداً، فإننا لا نقوى على إنكار صلات الشبه والتقارب. هى أكثر من عملية شبه، فالشعراء هؤلاء أدخلوا من غيرهم ما كان يجب على حاجات فى نفوسهم، أو ما كان يحتل فيها منذ وقت. والحلقة فى ذلك - كما كانت طريقة تلك السنوات وبمدها أيضاً - تلفيق وتحوير، دون أن يحتفظ المصطلح المستجلب بمعناه، الأصلى، بل يتم تحويره ويجب على حاجات مجلية لا تفصح عن مكوناتها فى أغلب الأحيان.

هى سلطة الكلام إذن وغربايته. هى إنشاء الأرفع وسجله الأسطوري الخالد. ذات تحكى حرمانها من السياسة ولكن فى شكل تنزهى، إذ لا تعود السياسة مصلحة وطلباً لنفسود بل دناءة من أغراض الجماعة السامية (الوحدة، التحرر...). شاعر ينث الحياة فى رصاد التاريخ المختصر فى حكايا وأساطير، والتاريخ ليس شاغلاً راحاً مكتفياً بذاته، بل راحن مغترب عن ماضيه، عن حقيقته، وهى كامة مثل جوهر، مثل لقيا أثرية. «الأمة السورية» مفارقة لـ «روحها»: كيف لا، وسعادة يريد أن «نبعث حقيقتنا الجميلة العظيمة



«الحشاشين»، فقد نجح هؤلاء الأعلام المؤسسون، في فترة ما بين الحربين، في تجييش وتطهير مثقفين وضباط وملرسين وغيرهم، في خلايا ومجلات وسلوكات، تشحذها قيم ومساخ في إطلاق «الثورة»، وهي استلام السلطة واقفاً.

ما يبدو جديداً ولافتاً في هذه العملية التاريخية هو التمويل البين على مشروعات إيديولوجية لاستلام السلطة من جهة، والتنافس الصراحي والمكشوف، من جهة أخرى، بين مشروعات عديدة، لا تتنافس وحسب في عدد المنظرين في أجهزةتها أو لمتظاهرين تحت بافظاتها الاستقلالية، بل في تبادل الحجج أيضاً وصوغها وفق فنون من الدائرة والإقناع والغلبة. كيف لنا، والحال هذه أن تتبين هذه «الوشائج» الصريحة، بل المعلنه، بين طلب السلطة والاستملاء من منابع فكرة ناشئة، تجمع بين «أصالة» (أو خصوصية) مفترضة وتخلت عادل لقوى المجتمع وخيراته؟

قد يكون من المفيد إقامة التمييز بين الإيديولوجيا بوصفها مشروعاً منفصلاً على اقتراح الصور والأفكار التجديدية، وبينها بوصفها ذريعة ومشروعاً تجريبياً واقفاً، ذلك أن المشروع قد «يصعد» النوازع وأسباب الاحتقان والكبت في مشروع تبول وسام وذو نفع عام دون أن يتطابق معها واقفاً. أي التمييز بين الإيديولوجيا في ما تقوله وتدعيه وتروجه، و«الطلب السيلسي ومحفزاته»، أي ما يشعل همة الحزبين لطلب شيء يتماهى مع هذه الدعاوى المعلنه، دون أن يلوب فيها.

نؤكد إقامة التمييز هنا فلا نقع في تمزيقات الإيديولوجيات نفسها، أي إغفاء ما تقوم عليه من «ألعاب» سطوية، ومن مؤديات لا تتطابق أبداً مع المقاصد. كما نشدد على التمييز هنا لاعتبار آخر، هو أننا وجدنا في البلدان العربية، كما في بلدان أخرى نازعة حينها إلى الاستقلال، طلباً إلى التحديث أو إلى الاشتراكية أو إلى الخصوصية القومية بوصفها أدوات نفوذ وسيطرة وتحكم، قبل أن تعنى خطياً برنامجية ومشروعات إصلاحية، ولكن بعد أن تبينت «صلاحية» هذه الإيديولوجيات و«أهليتها» في مجتمعات المستعمر.

استملاء للمعاني من منابع جديدة، إيديولوجية تحديداً. هذا يصح في الفكر القومي السوري، كما بمقدورنا أن نتحقق منه مع الفكر الشيوعي والقوى العربى وغيره.

إلا أننا نتبين أيضاً، عند الأثر هذا، بروز صيغة جديدة للشاعر بمد صيفي: شاعر البلاط، والشاعر الشاكي، هي الشاعر - الداعية. وهذا الأخير لا يعين لناضل الذي يضع شعره في خدمة الحزب والعقيدة (خلاف السياب والبياتي الشهير)، بل داعية جليلاً يتخذ من أمر تدبير قضايا الجماعة الاعتبارية موضوعاً للشعر وذريعة رمزية للتصنير، موضوع للترويج مما يمكنه من ابتكار صيغة جديدة لـ «شاعر القبيلة»، أي صيغة تؤكد وجهاً من اجتماعية الشعر، وتسمح للشاعر بحكم استحصاله على «جواز القول» هذا، بأن يقول قوله في الجمجمة، تمكيناً لقول الأنا المتكلمة دعواها لنفسها. ومعهما نطرح السؤال: ألا نجد في عدد من الدعوات الإيديولوجية والحزبية العربية أسباباً مجددة للقول الشعري؟ أليست الحفلة إيديولوجية بيمينها؟ وماذا عن الجانب الحدائلي في هذه الإيديولوجيات؟

قد لا تكون الإيديولوجيا حديثة فعلاً إذا توقفتنا أمام عدد واسع من «التحركات السرية» في الإسلام، مما قام نشاطها على تدبير الدعاوى والاجتهادات وشها، وعلى العمل لاستلام السلطة أو التأثير الناشط عليها، من «إخوان الصفاء» حتى فرقة «الحشاشين». وقد تكون الإيديولوجيا «حديثة» فعلاً إذا تنبهننا إلى ما صارت إليه في نزعاتها وتياراتها، مع انطلاق الدعوات العربية التحررية من النهر العثماني والسيطرة الاستعمارية في آن، من قوى منظمة، وكتابات ترويجية (على أوسع نطاق مع الكتب والصحافة)، وأعلام «ملهمين» (أنطون سمادة، زكي الأرسوزي، حسن البنا، ميشيل عفلق وغيرهم)، و«كوادر» وأطر وخلايا حزبية.

فتحن نشهد، منذ نهايات القرن الماضي، دينامية تاريخية قلما عرفتها النخب العربية سابقاً وتندبر فيها، هي نفسها، وتلفق وتحوّر وتصوغ خطابات ساعية إلى التحكم بالتاريخ وبمعانيه، في صورة أقوى مما كان عليه دور النخب في العهود الإسلامية (من «إخوان الصفاء» إلى فرقة

المجموعة من (قلموس) سعيد عقل، مرزوق - (هريديا) يوسف الخال، وصولاً إلى «دلية» أدونيس وغيرها.

- الماركسية في صيتها العربية، مع بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ومعين بسيسو وغيرهم مثل محمود درويش وسميح القاسم لاحقاً، عرفت انتشاراً سريعاً في غالب البلدان العربية، وتمتعت بمواهب شعرية لامعة، عدا أنها حظيت في ذلك الوقت بعدة «نظرية» قوية، ما كانت لمناقضاتها، الإيديولوجيات ذات المنشأ الخلي، إذا جاز القول: كيف لا والناقد المصري محمود أمين العالم «يقترع» الشاعر محمد الفيتوري، لأنه نشر في مجلة «الأدب» البيروتية قصيدة يدعو فيها إلى «أفريقيا»، فيسارع الشاعر الشاب إلى الاعتزل في العدد التالي من المجلة عن دعوته «الغريبة» هذه

انتشل هؤلاء الشعراء بقضايا اجتماعية ومجالية، متفهمين في آن على شواغل وأحداث «عالمية»، من كاسترو حتى فيتنام، حتى أن بعضهم كان في بعض قصائده أشبه بالداعية لقضايا «السلام» («الأسلحة والعصافير»، «جندى يحلم بالزنايق البيضاء») في إطار «الحرب الباردة».

- القومية العربية، في صيغتها الناصرية والبعثية، كانت أضعف الثلاث شعراً، على الرغم من نجاحاتها في تسلم مقاليد السلطة، فما عرفت في الشاعر العراقي شاذل طاقه، على الرغم من دوره الطليعي، ولا في بدايات أحمد عبد المعطي حجازي وغيرهما، ما يحرض عن انطلاقها الضعيفة.

يمكننا أن نستكمل هذه الصورة في غير فترة تاريخية لاحقة، وفقاً لتبدلات غير مجتمع عربي، ما يميز هذه الشوائب القوية بين الحداثة والإيديولوجيات. وإذا كانت التيارات الثلاثة المذكورة تراجعت بعض الشيء في نهاية الستينيات، فإن غيرها ما لبث أن تعزز مع ظهور «المقاومة الفلسطينية»، ومع التنامي السريع لأفكار اليسار في مجتمعات المغرب العربي، ثم في الخليج العربي، في السبعينيات، في الوقت الذي تنامت فيه بين لبنان والعراق وسوريا أفكار «اليسار الجديد» وغيرها من «الهاشمية» و«الجزرية» وخلافها.

لم تكن الإيديولوجيا عموماً شأناً حديثاً في حد ذاته، بل أدت في ما سرعته في إطار هذه الدينامية التاريخية إلى تملكات وتكررات وتبدلات، لم يكن الشعر خصوصاً، والأدب والفنون عموماً، بعيدة عنها، بل ناشطة فيها: أتيح لقوى المجتمع، ولا سيما فئات المثقفين منها، أن تخفي في صورة جديدة أحوالها وتطلعاتها، أن تملو بصوتها وتصوغ أفكارها، ما يمكننا من فهم «قابليات الحدث» في إطار هذه الدينامية. فدون هذه القابليات لا نقوى على فهم العملية التي أدت إلى «كسر» عمود الشعر الغربي، بعد ما ينيف على أربعة عشر قرناً من السيادة الشعرية لبحور وأغراض ما عرفت في سابق عهدها أي تبليل، فيما عدا بلهجات أبي تمام والتنويعات العروضية الأندلسية.

توليفة جديدة من الأفكار والمشاعر ومن المكبوتات والتطلعات، وصيغة مفتوحة عامرة بالإمكانات، يمتلك فيها «المبدع» (وهي تسميته الجديدة) حق التعبير، حق التسمية، حق التأليف، بعد أن كان فهما مضى أشبه به «المؤدى» لنمط سابق عليه. لهذا لا نجد أية صعوبة في تتبع المسارات الإيديولوجية، بل الحزبية، لعدد من رواد التحديث في عالم العربية بعد الحرب العالمية الثانية، ولا في تعرف أسباب عملية «التواشج» الناشطة والحيوية بين الإيديولوجيا والأدب.

فنحن نجد في انطلاقة الشعر الحديث، على سبيل المثال، منشطات ومحفزات إيديولوجية صريحة. كما تتبين في هذه الحركة، منذ انطلاقتها، شعراء حزينين، يتوزعون بين إيديولوجيات ثلاث، هي التالية:

- القومية السورية الاجتماعية، مع سعيد عقل، يوسف الخال، وأدونيس ونذير العظمة وخليل حاوي (قبل عروته اللاحقة) وغيرهم. كان لهذه الإيديولوجية دور تأسيسى وناقد في الحركة الشعرية، خاصة أن المفكر أنطون سعادة أولى، بخلاف غيره، الشأن الفكري، ولا سيما «نفع الروح في الأساطير السورية» حسب تعبيره، دوراً بارزاً في عقيدته، خاصة أن الأساطير باتت الشاهد «المبقي» على حقيقة «سوريا الطبيعية» - القديمة - التي يدعو إليها، وهو ما نلقاه بيناً في الشأن الأسطوري الطاغى على تعاج هذه

أو فسرهنا بتسايق يكاد يتحصن في شهور معدودة بين نازك والمللثة وبدر شاكر السياب على قطع شريط السباق للمشحن وإذا ما وجدنا له أسباباً اجتماعية، مثل نازك المللثة، فإن هذه الأسباب تبقى محصورة في «اندفاع اجتماعية» غير بيّنة، إذ هي تلبية «لحاجة روحية تبهّط كياناتهم» (الشعراء) وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسونه. ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات الجمال الذي تميش فيه الأمة<sup>(٧٣)</sup>. ولكن كيف يحدث التصدع هنا؟ لم تكن وجهة الحركة التجديدية أكيدة، بل دليل أن نازك المللثة سارت بعد سنوات معدودة إلى استنكار ما جرى، والوجهة التي اتخذها خصوصاً. ولم تكن الحركة اعتباطية، بالمقابل، لأنها ما لبثت أن انتظمت في جوق، في غير كبرياء عربي، كما لو أن يك غفيرة تسيرها وتوقع خطواتها. يمكننا أن نتحدث طويلاً، وأن نسوق الأسباب الموضوعية والدالية، التي أدت إلى انطلاق هذه الحركة الشعرية (بل الثقافية) الواسعة، ولكن كمن يربّب التفسير بعد أن حصل ما حصل ذلك أن ما جرى، دون أي ميل إلى المبالغة والتضخيم، ليس بالهين في ثقافة ما، وهو القطيعة مع «تقليد شعري» يرقى إلى قرون وقرن. ولا أقصد بالطبع تلك القصائد الأولى التي «دعوت» في تشطير الأسطر أو انسلقت إلى زخرفة هندسية مشابهة لما جرى في قصائد عصر الانحطاط أو في الموشحات وعلافتها، ذلك أن هذه «التجديدات» (كما سماها أحد النقاد) ما كان لها أن تسمى على هذه الصورة لولا حدوث «الثورة» نفسها.

ولقد كان من اللافت أن شعراء وتقادات سارعوا إلى تسمية حركتهم بـ «الثورة»، على الرغم من كونه لفظاً دلاليّاً ناشئاً ومستخدملاً في العربية، أملاً «دون شك، بما سبق إليه «الضباط الأحرار» حين جعلوا من «انقلاب» ٢٣ يوليو من العام ١٩٥٢، في مصر، «ثورة». ذلك أننا لا نقوى - حتى لو كنا بعيدين كل البعد عن أية نظرة تمسقية أو اختصارية في تفسير الظواهر الاجتماعية، ومنها الظاهرة الشعرية - لا نقوى على تبين نشأة هذه الحركة «الجديدة» خارج هذا للذ العنفي الذي سعى إلى الإمساك بمقاليده السلطة فيما كان يدعو إلى الحرية، ما يمكن الطبيعة

لعلنا نجنّد، منذ هذه السنوات المبكرة، في نمط «الضابط الحر» (النموذج الانفرادي) أو «الرفيق» (النموذج الفردي) الصورة الأولى، بل التأسيسية لثور الشاعر الحديث وعمارته. أما في الكتابة فقد تدرت هذه الممارسات صورياً وذرّاً ثقافة استقت مصادرها من منابع متباينة: من «انحياز» المثقف البورجوازي الصغير لقضايا البروليتاريا والفلاحين، و«عضوية» المثقف عند جرامشي، أو من «لزوم الالتزام» عند المثقف حسب سارتر، أو من المثقف «الرفيقي» مع بولدر، أو «التقدمي» و«الطليعي»، المثقف المجد في أدبيات «الحرب الباردة». كيف لا ونحن نجد في أسباب جدالات المجلات، مثل «الأدب» و«شعر» و«الطريق» وغيرها، حججاً مستقلة بل متنوعة من سياقاتها الأوروبية لترغيفها في صراعات وجدالات طلباً للغة الفكرية المحلية وحسب! كيف لنا أن نفهم خارج هذا السياق عملية الجمع الطريف والغريب بين الدعوى القومية العربية من جهة، وأبير كامو وجان - بول سارتر من جهة ثانية، على صفحات مجلة «الأدب»؟ ثم «استعمال» أدب الكتائب الفرنسيين المناهضين للماركسية ودعائهم ترجمه ربيعاً، بمنأى عن موقفهما من القضايا «القومية» (في الجزائر مع كامو، وفي فلسطين مع سارتر) التجويش بدل التفكير، الترويج بدل الجدل، فيما يتم استعارة أفكار أوروبا - «الخصم» والحكم» في آن - والتدبر بها، وتلفيقها بما يفيد المناورات والمحاكمات، في مسمى عام لا يحدد عه أية إيديولوجيا، وهو أن تجند كل ما تجند إليه سبيلاً، من دون تأسيس أو بصير أو نقد. وماذا عن الحداثة كإيديولوجيا؟ وماذا عن الإيديولوجيا كحداثة؟

قد يكون مفاجئاً للبعض القول إن الحداثة خطاب عني، بل انفرادي في ثقافتنا المعاصرة. ذلك أن وعينا لما حدث لا يتعدى، بعد، الوصف أو التفسير المعاني، من دون أن تتبين تماماً مؤديات الحداثة، ولا عمليات تحقيقها. وقد يكون الكلام مفاجئاً أكثر إذا جرى القول عن وجود تلازم بين عنف المكونات السياسية وبدل العبارة الشعرية في مدى الخمسينيات خصوصاً. كلام مفاجئ، لأننا قفصنا تاريخ الشعر الحديث، ولا سيما في انطلاقته، على ظاهرة عروضية في المقام الأول: التخلي الجزئي أو التام عن البحور الخليلية:

التجاذبية والمتناقضة لحركته هذه. ويجد أيضاً أن هذه «الثورة» ما كان لها أن تتحقق إلا حين يادرث ذات أو جماعات إلى تسير عجلة التاريخ بنفسها وتباً لمصلحتها، لا بمقتضى ما ورثته. يمكننا أن نلعل الكلام على مَهْذَبَات هذه «الثورة»، إلا أنها «انقلاب» يطلق من تيرم وضيق وتطلع ويقوم أيضاً على درجات من الافتعال والإقحام والتدبير والتلفيق، ومن المناورات الموقفة.

قد يجد البعض في إقحام هؤلاء الشعراء على استلام زمام المبادرة الشعرية تناسباً مع ما كانت تقوم به جماعات عربية في تعيين وظيفاتها الخصوصية في العربية الجديدة، حيث أتى الشعر الحديث (مع غيره) وسيلة وخرقاً لهذا الرسمى للناسخ. كتابة جدد أنها في مجال مفتوح، يتمدى بلاط الأمير (حتى أحمد شوقي) إلى «القارئ» في المجتمع وهو عمل كتابي يتنازع سلطة «الفقيه» أو «الأمر»، أشبه به.. «الضابط الحر» في مجاله. وقد يجد البعض أسباباً أخرى لهذا التفجر العنفي، مثالة في محاكاة تجارب أجنبية، ناظراً إلى الحداثة على أنها أثر مثاقفة، أى الناتج الخلقى من المواجهة والتفاعل مع الثقافة الأوروبية، أى عن الفعل التبديلي الأوربي للمصادي في أنماط التصور والتمثل والتذوق والتعيين والتسمية. وهى كلها أسباب لها ما يفسرها في المكتوبات كما في المهرمات العربية، ووجدت في «الحداثة» قابلية لتأليف نص يستقى مصادره من «سلطة الأنا»، من رغباتها واستيهاماتها وهوسها وتمويضاتها الرمزية، لا من التنافس في إطار جمعى مفروض متحقق ومطلوب في الشعر التقليدي.

الحداثة في ذلك فعل عنفي، فعل مصادرة واستلام واستحواذ وتعيين وتسمية، وهى التمكن أيضاً من أسباب التفرد التصادمى. فعل محرر ما كان له أن يتحقق بدون شك، دون الفعل «الخيالى»، أو «التأمرى»، أى الأخذ بمقتضيات خطاب الحداثة الأوربي، الخطاب الدخيل غير الأصيل. ومن اللافت في هذا السياق هو تخيير عدد من الشعراء والعلماء في هذا الخطاب، وتخويرها وفق مقتضيات السجال الخلقى وقيمته، من مفهوم «الطليعة» العسكرية حتى عمليات «التفجير» المطلوبة في اللغة الشعرية.

إلا أن هذا العنف في الخطاب عين بقدر ما نفى، أكد بقدر ما نحى. نبش عن نصوص «ميتة» فأحيائها، وصرف النظر بل ردم ما كان يتلثم أو يتردد على مقربة منه. عنف في ما يمينه الخطاب على أنه «الحديث وحده» (فيما غيره «تقليدى» و«محافظة»)، أو «الثورى وحده» (فيما غيره «عميل» أو «رجعى»). عنف التعيينات: هذه هى الحداثة لا غيرها أبداً، وهذه هى قبح الإبداع لا غيرها، وهذا هو «النص» لا غيره، فيما لا تستقى التعيينات هذه قوتها في غالب الأحيان من سجال محلى، بل من أدوات النفوذ الاعتبارى التى سبقنا إليها هذا الشاعر أو ذاك، أو هذا الكتاب أو ذاك، فى الغرب.

عنف اكتساب قيمة اعتبارية، واكتساب مواقع «سلطوية» فعالية مباشرة فى المؤسسات أو فى استحداثها، هذا ما يفسر نشأة العديد من المجلات الشعرية والأدبية العربية الحديثة، وما يفسر دورها والسجال فيما بينها. وهذا ما تبرزه وترعاه أيضاً شبكات «العلاقات» و«الشلل»، طالما أننا لم نعرف «جماعات شعرية» بالمعنى المحصرى للكلمة، فيما خلا «جماعة أبوللو» وعدة متفاوت من كتاب مجلة «شعر» فى بعض الأحوال.

عنف رفع الصوت أعلى، وجعل حد الحداثة أعلى وأعلى، كما لو أنها سباق حواجز. عنف تعيينات، عنف مواقع مكتسبة، وعلاقات سلطوية، بما فيها من عمليات ترغيب وترهيب. ذلك أننا ننسى أنها حداثة تعيد إنتاج علاقات السلطة التى تبرم منها، وإن فى حلقات أضيق، وبأدوات العنف اللفظى والاعتبارى. كما لا تنتبه غالباً إلى أن اصطلاحات الحداثة.. «عصرية»، حيث «الرائد» يتقدنا دائماً ويصادر السلطة الرمزية باسمنا، من دوننا طبعاً، وفق لفظانية «خلاصية»، مؤداها يقع خارجنا، فى «البطل»، فى «الزعيم المحبوب»، فى «اسمنا العلم».

عنف النص فى ما يشدد عليه دون تمييز أو معالجة نص يتحدث عن الشك والتردد والسؤال فيما عبارته مبرمة، لا إمكان لسجال معها ولا لتاريخية ما. نص متألق فى عبارته المشحونة، أشبه بسياف ولو أن الرعوس من ورق. وهو نص

الإيديولوجيات وانتهاء عهدا التبشيري وتبخر دعواى بعضها فى ممارسات السلطة. إلا أن هذا التراجع لا يصيب متبقيات أو موروثات هذا العهد فى تكوينات القصيدة الحالية، وإن يتحلل فى تناول سياسى للمواد، أو للمبشور الإيديولوجى بالأحرى. وإذا حُفَّت حملات الإيديولوجيات الحزبية فى الشعر، فإن حملات أخرى لا تزال ناشطة؛ ومنها دعواى الحدالة لنفسها بوصفها إيديولوجية، ثورية بالمعنى العام، أو شعرية بالمعنى الحصرى (كما نلقاها فى شعر أوديس تخصيصاً منذ نهاية الستينيات، من «تفجير» الحضارة إلى إنشاء «الكتاب»). ونحن لا نتوانى عن لحظ شقوق وفروق وخصوصيات فى متون القصائد، تجد أصولها فى السجلات حول تصرفات الحدالة وحمولاتها واستهدافاتها؛ فبعض الشعر يروج لنفسه، أو يقيم دعواه لنفسه، فى لبذه قضائاً أو فى تروجه لأخرى، مثل الهدم أو الغربة أو الجنون.. وهو ما نلقاه كذلك فى شعر من طليبا الهامشية أو اللغة «الثالثة» أو اليومية أو شعرية التفاصيل أو السرد. وهذه المواد الإيديولوجية كلها تمد الشعر بما يجلد موضوعاته، ويوسع مجازاته، ويعدد دلالاته، فى تشبيكات متواشجة، متداخلة، ويصعب فيها التمييز أحياناً بين كون هذه المواد ترشيدية؛ أى محكمة التدبير فى صياغاتها أو ضمنية، أى «محلولة» فى تضاعيف الكلام. وهو تمييز بين إيديولوجية تقع فى تدبير الشعر عن أخرى مبشورة فى الكلام، وبين إيديولوجية توجه الكلام الشعرى وتسوقه سوفاً توظيفية وأخرى تغذى قوة التخيل فيه.

يشى بملاحظات استلامه للسلطة الرمزية وسعيه للاحتفاظ بها، فينمعلم التاريخ ويسقى الاسم العلم. نص يهدد ويخيف بقدر ما هو مهدد وخائف، لا يبنى يتأكد من صلابة الكرسي وأدوات السلطة.

نفذاً كنا نتيبين فى نصوص الحدالة شيئاً من وجع العنف المكبوت، ومقادير من «التعنيف» للمباراة الشعرية، إلا أنه صنف سياسى، بل انقلابى فى المقام الأول، تازع إلى السيطرة وحسب، لا إلى جعل الإنسان، الشاعر بداية، موضوع نقد وتبين و... عنف. ذلك أننا، فيما خلا بعض نصوص أنسى الحاج «العنفية» فعلاً، تقع على قصائد «الدندنة» (أى التنوع والتطير على لغة معونة سلفاً فى دلالاتها وكثايلها، بل حتى فى استعاراتها)، أو على قصائد «الدور» التى لا تنى عن كتابة القصيدة نفسها مرة بعد مرة، قصائد التأكيد الخائف. قصائد محكمة مرتبة دون زلة لسان أو لمشمة أو ضغط، ذلك أنها لا تعرض قول «القال» فى القصيدة لأى نقد أو معالجة. قصائد مبرمة، فيها حجم تنبؤ، لا أطراف الإنسان وأصباحه، أى أصواته الأخرى، أى شبكته العنيفة بالتالى. لغة فخمة، عالية تصلنا حشوماً كنا، دون أن نصبح السمع إليها، ذلك أنها دون وضوئة أو همس أو تقطع كما لو أننا فى حشد جماهيرى، أو فى جمعية عمومية، لا فى الوحشة، بيت الشعر الدائى والتعاقدى.

ختاماً، لا يمكننا، اليوم، أن نقول أن الإيديولوجيا بمعناها الحزبى لا تزال تمد الشعر - كما كانت - بمواد ورموز وشعارات واستهدافات وقيم، بعد ضمور هذه

### الهوامش

١ - هل تكون الأدب رائدة إسرائيلية مكان الإيديولوجيا؟ هل بنتا إيزلان على للكتاب؟ هذا هو مقتضى «النداء» الذى أطلقه عدد من الكتاب فى اللقاء الخامس الذى نظمته مجلة «سترسبورغ الفرنسية» بباريس وملتقى الأدياء الأوروبيين؟، وجمع، بين الرابع والخامس من تشرين الثانى من سنة ١٩٩٣، ما يزيد على خمسين كاتباً من أنحاء العالم، ومنهم عدد من الكتاب العرب. يؤكد «النداء» (بعد أن ترجمناه عن الفرنسية)، «ولا يمكننا فهم التمدبات للمنية التى نصيب، اليوم، ككاتبين، على أنها اعتناجات على حقوق الفكر والتعبير وحسب. إنها تستهدف أيضاً كل ما

يمكن أن يرسم الصورة الألبية لعالم جديد، من منه شكلاً وصبراً لعملية ابتكار ديمقراطية أخرى، تمثيلات سامية للملاحقة الإشارات المبكرة للتمرد، وربما للصبيان. إنها مثل كيثا، رغم لوانتها، ما حيزرت التقاد الأجهرة السياسية عن الإشارة إليه، كيف للسياسة أن تتعرض فى فعل القتل، فى أعند الكلام.

أعند الكلام متجاف، لا يتظم وفق تهازل منسق، ولا فى «ملامحات»، ولا يخص الكاترين وحدهم. يقوم أساساً فى الكلام العمومى غير المبرور أو للمثل للذين يحفظهم النظام. ويحقق فى كل ما لا سن له، ولا أساس

٦ - أنطون سعادة: الصراع الفكري في الأدب السوري، منشورات عمدة الثقافة في الحرب السوري القوي الاجتماعي، بيروت، ١٩٧٨.

وسعادة: كتابات أخرى في النقد الأدبي، يتحدث فيها عن الشاعر «فلسفي» الخالد في الملاة للمري، أو عن شعر الشاعر القروي في كتاب جمود الخلد، على سبيل المثال، أو سجلات مع الصحفي غسان قزويني وغيره حول أمور أدبية وثقافية مختلفة، إلا أننا نكتفي بكتابه المذكور لصلاته البينة بموضوعنا.

Kamal Khair Beik : Le Mouvement moderniste dans la Poésie arabe Contemporaine, Publications Orientalistes de France, 1978, p.p. 134.

٨ - أنطون سعادة: الصراع الفكري الأدب السوري، ص ١.

٩ - أنطون سعادة، م. د. ص ٨.

١٠ - أنطون سعادة، م. د. ص ٩.

١١ - أنطون سعادة، م. د. ص الصفحة نفسها.

١٢ - أنطون سعادة، م. د. ص ١٧.

١٣ - أنطون سعادة، م. د. ص ١٢.

١٤ - أنطون سعادة، م. د. ص ٢٥ - ٢٦.

١٥ - أنطون سعادة، م. د. ص ٢٧.

١٦ - أنطون سعادة، م. د. ص ٢٧.

١٧ - أنطون سعادة، م. د. ص ٤٧.

١٨ - أنطون سعادة، م. د. ص ٣٥.

١٩ - أنطون سعادة، م. د. ص ٣٩.

٢٠ - أنطون سعادة، م. د. ص ٢٨.

٢١ - أنطون سعادة، م. د. ص ٦٥.

٢٢ - يؤكد ساني مهدي وجود اتجاه سياسي قومي سوري في مجلة شعر، وأنه «غلب على الاتجاه منذ بداية صدورها حتى مرحلة متقدمة من عمره»، أقل الحذلة وحفلة النمط: دراسة في حذلة مجلة شعر بين مشروعة ومودجها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ٢٠.

٢٣ - أحمد زروق، الشعراء الصوريون: الأسطورة في الشعر المعاصر، دار الحمراء، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠، ص ١٦.

يلعب كمال خير بك إلى القول إن ترجمة القسم المتعلق بـ «أدوليس» الأسطورة، من كتاب غفر الغصن الذهبي The golden Bough، «يمسك الاحتكام الذي تدببه الحركة الحداثية بالمصادر الأسطورية»، ص ١٤٢ من النسخة الفرنسية.

٢٤ - أنطون سعادة، م. د. ص ٤٤.

٢٥ - أنطون سعادة، م. د. ص ٤٦ - ٤٧.

له، أي في ما تشكل الكتاب منه صورته الطاعرة. ما عاد يقوم الأمر على رسم للقول، بل على تأكيد مالا يحتفل في المعاصر، وعلى الاشتراء الجازم بلزوم تحرير الابتكار التميزقراطي في جملة ومرو ورموز.

في هذا المتن، يجد كتاب العالم أنفسهم مغلوبين لتأليف بركان. يمكن للكلام - يؤكدون فيه الحق في وجود هذه الأشكال وعلمه الدخاخات.

François Chatelet : Histoire des idéologies -1, Col., Paris - ١٩٧٨, Hachette, 1978, p.16.

٣ - الشواهد والمعلومات المذكورة مستقاة من مادة «الهيولوجيا» في موسوعة إيلياغراسيس.

François Chatelet : Questions, Objections, Denoel/Goncel/ - ٤ Gonthier, Paris, 1979, p.89-92.

٥ - ريمه أبو فاضل: أنطون سعادة القائد والأديب المهجري، مطبعة دمشق (لبنان)، مكتب الدراسات العلمية، ١٩٩٢. ويمكننا أن نضيف إليه كتاباً جديداً، يتناول فيه لؤلؤ سيره سعادة وعلاقته بالشاعر خليل حاوي، ويقدّم مقارنة بينهما: محمود شرح: خليل حاوي وأنطون سعادة، ويطبّع الفكر والروح والشاعر في الحزب، دار نلسن، السويد، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.

وأنطون سعادة (١٩٠٤ - ١٩٤٩) سياسي ومفكر لبناني، ومؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي. كان والده الدكتور خليل سعادة طبيباً وموظفاً متاضلاً ضد النصف الشمالي، فاضطر كغيره من مثقبيه هجره إلى مغادرة لبنان، بينما بقي ابنه أنطون في لبنان طيلة سنوات الحرب، قبل أن يلتحق بوالده في البرازيل عام ١٩٢٠. درس في مدرسة الشوير، ثم في الثانية برمانا (جبل لبنان). شارك والده في تحرير مجلة «الحفلة» في سائر البلاد ولحق سبع لجان أجنبية، ثم عاد إلى لبنان عام ١٩٣٢، وعمل مدرسا للغة الألمانية في جامعة بيروت الأمريكية حيث بدأ نشاطه الفكري والسياسي. أسس عام ١٩٣٢ الحزب السوري القومي، وناضل ضد الوجود الفرنسي في لبنان، مما كلفه دخول السجن ثلاث مرات، ثم سافر مرة أخرى إلى البرازيل ولأرجنتين (١٩٣٨) للاتصال بالجماعات العربية المشتركية في الخارج، إلا أن اندلاع الحرب العالمية الثانية منعه من العودة إلى لبنان قبل عام ١٩٤٧. انضم بجنير عسيران مسلح في حزيران - يونيو ١٩٤٨، لفتح إلى سورية، إلا أن حسمي الزعيم سلمه للسلطات اللبنانية التي لفتت فيه حاكم الإعدام بعد محاكمة صورية سيرة.

تأثر بالفكر الاجتماعي الألماني، خاصة ما كان سائداً في الثلاثينات. من أعماله نقود الأمم (١٩٣٤)، والصراع الفكري في الأدب السوري، والاضطرابات العنصرية أصدره عدة صحف في بيروت ولهاجر أشهرها، صحيفة النهضة البروتية (٣٧ - ٣٨)، وسورية الجديدة (البرازيل ٣٩ - ٤٠)، والويزة (الأرجنتين ٤٠ - ٤٧)، وأجمل المجلد (بيروت، ٤٤ - ٤٤).

عن الموسوعة السياسية: رئيس التحرير: عبدالوهاب الكيالي، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ٣٦٤ - ٣٦٥.

- ٣٥ - م. د.، فصل ٤/١٤.
- ٣٦ - م. د.، فصل ٢٠/١٦.
- ٣٧ - أدونيس: *إذًا قلت يا صوبيا*، بيروت، ١٩٥٨.
- ٣٨ - أنطون سعادة: *نقد الأسماء*، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٧١، ص ١٥٥.
- ٣٩ - أنطون سعادة: *المحاضرات العشر*، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٥٥، ص ٨١.
- ٤٠ - أدونيس *ديوان قصائد أولى في الأعمال الشعرية الكاملة*، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥، ص ١٠٠.
- ٤١ - أدونيس: *إذًا قلت يا صوبيا*، ص ١١٢ - ١١٣.
- ٤٢ - م. د.، ص ١١٥.
- ٤٣ - أدونيس: م. د.، ص ٥٩ - ٦٠.
- ٤٤ - أدونيس: م. د.، ص ١٢٣ - ١٢٤.
- ٤٥ - أدونيس: م. د.، ص ١١٧.
- ٤٦ - أدونيس: *حليقة*، ص ١.
- ٤٧ - أدونيس: *إذًا قلت يا صوبيا*، ص ٣٥.
- ٤٨ - أدونيس: م. د.، ص ١٢.
- ٤٩ - أدونيس: م. د.، ص ٣٦.
- ٥٠ - أدونيس: م. د.، ص ٨٨.
- ٥١ - أدونيس: م. د.، ص ٢٤.
- ٥٢ - أدونيس: م. د.، ص ٨٧.
- ٥٣ - أدونيس: *حليقة*، ص ٢٩.
- ٥٤ - أدونيس: *إذًا قلت يا صوبيا*، م. د.، ص ٩.
- ٥٥ - أدونيس: م. د.، ص ١٧.
- ٥٦ - أدونيس: م. د.، ص ٧٧.
- كما نجد في القصائد ما يبدو أن ما يؤكد شموليات الحرب، مثل *الفرسفة*:
- في سود الأفق  
تسكن زينة  
حملت بالحقم  
بالفصول الأربع: م. د.، ص ١٩.
- نوراً يشير إلى أملاك في الحرب، مثل *الأمنية الأولى*، أو إلى أعيانه  
الخصومية ومنزلة الرقبة، مثل *ميلاد الزعيم* للؤس ونايخ تأسيس  
الحرب وخبرها.
- ٥٧ - م. د.، ص ١٠٦ - ١٠٧.
- كل ثروة  
جمل الأرض، تدور الحق حورو. (م. د.، ص ٧٧)

لم تتوقف بمعلومات تفيدنا عن انتقال سعيد عقل من التيار القومي  
السوري الإجماعي إلى التيار القومي اللبناني لدى الاستقلالات القينية.  
ما تبيننا الإشارة إليه هو أن ملين التيارين عملاً على لواء الأسطورية  
لقها، ولكن من أجل توجهات وصياغات كتابية مختلفة، لا يقد فيها  
قول سادة نفسه، إن التيار الثاني «محل خفي»، طلاقاً أن هذه التيارات،  
على اختلافها، كانت تجتهد وتناضل من أجل توليد صيغة حكم محلية  
مستقلة عن الانتداب الفرنسي، ومتعلقة في تلكات «عصر النهضة»، من  
توثيقه الإيديولوجية وثقافته للدمية. وما تبيننا الإشارة إليه في المجال  
الشعري الصرف هو تحويل التيار، سواء «السوري» أو «اللبناني»، على  
موضوعات وقضايا وأساليب إنشاء، معالجة وتلاوة. وسبكون سعيد عقل  
دور ليل في صياغة أو في اقتراح هذه اللواد على غيره من الشعراء ومنهم  
أدونيس، كما سترى أدناه. *إذًا وضعتنا جانباً دور الشاعر اللبناني بالفرنسية*  
شارل القرم، في كتابه *الشعري الجليل للهمم*. *La montagne inspirée*  
الموضوع بين ١٩٢٠ و ١٩٢٤، الذي ترجم بعضه بمضا من أبحاره إلى  
العربية.

٦٦ - أنطون سعادة: م. د.، ص ٦١ - ٦٥.

٦٧ - أنطون سعادة: م. د.، ص ٦٤.

٦٨ - François Chatelet: *Histoire des idéologies* - ١, col., Paris - ٦٨  
Hachette, 1978, p. 10-11.

٦٩ - أدونيس: *قالت الأرض*، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، الطبعة الخامسة،  
دمشق، ص ٩٦. أكتفت *دار الجندية* في بيروت، في العام ١٩٩٦، على  
إعادة طبع *قالت الأرض* في طبعة «مقرصنة»، بعد أن امتنع الشاعر عن  
طبع المطولة في أعماله الكاملة، فيما خلا مقاطع منها لبلل دماثاً  
غرضها الأساسي، وهو كونها تصيد سيرة سادة في نسق ملحمي.

٧٠ - أدونيس: م. د.، ص ١٠٣.

٧١ - أدونيس: *حليقة*، الطبعة الأولى، طبعة ابن زيدون، دمشق، ١٩٥٠.  
ولا نجد كذا لهذه المطولة في الطبقات المختلفة لدواوين الشعراء وأعماله  
«الكاملة» (من *دار العودة*) وصياغته والتهافت عن *دار الآخرة*.

٧٢ - نشرت في مجلة الحزب القومي السوري الاجتماعي، *النظام الجسدي*،  
حزيران/يونيو ١٩٤٨، وهي مهلكة (إلى زعمى، الذي منذ أن عرفته  
عرفت قيم الحياة، الحق والخير والجمال، وتكاتف ٨٤ بيتاً).

ويمكننا القول إن الشاعر وأخيه «كل شره الحزبي» فيما خلا «مقاطع»  
مبتورة من مطولة *قالت الأرض*، تلك أن القصائد والملاحم والسرحدات  
الشعرية التي ذكرناها لن ترد في عدد كتب المؤلف في ديوان *إذًا قلت يا*  
*صوبيا*، المطبوع في العام ١٩٥٨، في بيروت. ولا بد أن يسقط هذا  
الديوان، *إذًا قلت يا صوبيا*، من قائمة مؤلفاته اللاحقة، مستبعداً بعض  
قصائده في ديوانه التالية، على أنها خاصة بالدواوين الجندية، وإن كبرها  
مصبوبة جديراً وضماناً أصيلة أحراراً.

٧٣ - أدونيس: *حليقة*، ص ٥.

٧٤ - *العهد الحق*، سفر القضاء، فصل ١٣، ١

- ٦٤ - أدونيس: *إلا قلت يا صوريا*، ص ٢٦
- ٦٥ - أدونيس: *قالت الأرض*، ص ١٩.
- ٦٦ - أدونيس: *م. د. ص. ٤٨*.
- ٦٧ - سعيد عقل: *م. د. ص. ١٦٨*.
- ٦٨ - أدونيس: *م. د. ص. ١٠٧*
- ٦٩ - يرد اسم علي أحمد سعيد في صفحة خلاف ديوان *دليمة المطبوع* في العام ١٩٥٠، في مطبعة ابن زيدون دمشق، ما يحسن شائكة مفادها أن أنطون سماعة هو الذي أطلق هذا الاسم الأسطوري على الشاعر ولا ثبت أن تقع على الاسم نفسه، أي سعيد، متبوعاً بحروف أصغر بالاسم التالي أدونيس، على خلاف ديوان *قالت الأرض* (الطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٥٤) ويختفي المائل تماماً، ويبقى مكانه اسم أدونيس في ديوان *إلا قلت يا صوريا*، للطبوع في بيروت، في العام ١٩٥٨. لكننا نعرف، من ناحية ثانية، أن سماعة نفسه عمد إلى توقيع بعض مقالاته الصحفية باسم أسطوري، هو *عقلى*، كما دونه، وذلك في جريدته *الزويعة*.
- ٧٠ - أدونيس: *قالت الأرض*، ص ٩٥.
- ٧١ - أدونيس: *م. د. ص. ٨٨*.
- ٧٢ - أدونيس: *م. د. ص. ١٧*.
- ٧٣ - نازك الملائكة: *قضايا الشعر المعاصرة* منشورات مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧، ص ٤٢-٤٣.
- قلى للزويعة مستقر
- دقائه صارت زمان الزمان. (م. د. ص. ٨٨)
- ٥٨ - ويمكننا أن نقرأ كذلك في مسجد القشادة،  
يا دعا شرع قبره  
قمة عبر الطريق، (م. د. ص. ١١)  
قال الدم،  
كل الحياة فكرة  
بهمزتي، ترجم. (م. د. ص. ١٠٧-١٠٣)  
وجهه يكشف سره،  
مات كي حيا بلاده.  
مات كي تغلق حجرة،  
نور للشعب ترى وهو للشعب معاده. (م. د. ص. ٦٥)  
ويل ليتني، لى الموت، لئله  
له، ويظل منياً قنيا (م. د. ص. ١١٩)
- ٥٩ - سعيد عقل: *لقدوس*، طبعة «نابلس»، المجلد الأول، بيروت، ١٩٩١، ص ١٤٤، و ص ١٤٦.
- ٦٠ - أدونيس: *قالت الأرض*، ص ٣٧، و ص ٩٦.
- ٦١ - سعيد عقل: *م. د. ص. ١٦٤*، و ص ١٦٥.
- ٦٢ - أدونيس: *م. د. ص. ١٤*، و ص ٦٣.
- ٦٣ - سعيد عقل: *م. د. ص. ١٢٢*، و ص ١٧٢.





## أدونيس النقد الذاتي العربي

### يدرو مارتينييت مونتاتب\*

الجمال هواء رقيقاً وجديناً، وخلف هذا المشهد كانت عزلة الصحراء الساخنة كنمر قابع ومتحفز. منذ تلك اللحظات التي كتبت فيها هذه الكلمات كنت واقفاً من أنها تصف صورة دقيقة، وحسناً طيباً، لكنني لم أكن أعرف سبباً لهذا الإحساس ولا المشاعر التي كانت تكمن فيها. منذ ذلك الزمان، كانت الأعمال المستمرة والغزيرة للمؤلف قد بدأت تأخذ شكلها سواء في ملهاا الشعرى أو الإبداعي ودراساته النظرية - النقدية، وربما كانت تلك النوعية الأخيرة من الكتابة بشكل خاص جدنا. ومع ذلك، فإن المناسب لهذه الرؤية الرقيقة، أنها لم تكن تنبع من المؤلف فقط، بل تنبع أيضاً من عالمه الحي والثقافي المتراكم كله.

تتكون حياة أدونيس من ثلاث مراحل. ولد عام ١٩٣٠ في قرية في شمال سورية. قرية من مدينة أنطاكية - آسيا الصغرى القديمة - بالقرب من آثار «أوغاريت» القديمة، مهد الحضارة الكنعانية، وبالقرب أيضاً من نهر

عرفت أدونيس وتحدثت معه للمرة الأولى، على انفراد، حينما استمر ما يزيد على الساعة، وذلك في مكتبه بالصحيفة اللبنانية التي كان يعمل بها في ذلك الوقت، حدث هذا منذ ما يقرب من ثلاثين عاماً، في نهايات شهر أكتوبر ١٩٦٥. وكان لقائنا الثاني بعد ذلك بستين عندما كنت أهد الترجمة الإسبانية لبعض قصائد ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي)، التي تعتبر أول أعماله التي تمت ترجمتها إلى لغتنا (الإسبانية)، والتي تم نشرها بعد ذلك بأشهر قليلة، في عام ١٩٦٨. وقتها كنت قد أنهيت الدراسة التي أهدتها حولها بهذا المقطع: «هكذا أذكر أدونيس، بجسده الرقيق، وشعره الأسود، وعينيهِ العميقتين، في يوم صافٍ من أيام عريف بيروت، الذي كانت تلبس فيه أشجار الصنوبر على

\* مسترب إسباني، رئيس قسم الدراسات العربية، جامعة الأوتونوما، مدريد.  
ترجمة: طلعت شامعين، شاعر وترجم، مصر.

ثورية حقيقية - على الرغم من أنها لا نفتقر تماما إلى ذلك، كما يحاول البعض عامدا وبجهل أن يلمص بها هذا النص، أو على الأقل لا تقبل محاولات ملموسة في هذا المجال - لكن الحقيقة أنها تبدو ميلا وقدرته أقل لقبول التمرد، فما بين أن تكون الثورية والتمرد، يبدو أن التمرد لا يزال الأكثر صعوبة.

### الثقافات والتجربة الشخصية

من الأوصاف الكثيرة والمتعددة التي يمكن أن يوصف بها كتابته، سوف أحاول أن أبرز أحدها الذي اعتقد أنه يميز بشكل خاص: أدونيس كاتب مثقف، وأجراً وأقوال إنه مثقف بتأني وحرفي. وهذا التمييز من المؤكد أنه أكثر بروزاً في أعماله النظرية والنقدية، مع أنه في هذا المجال يمكن ملاحظة هذا التمييز والكشف عن تفرده فيه بسهولة. ففي كتاب مثل هذا الذي أتحدث عنه الآن، لهذا التفرّد أهمية خاصة، أرجو أن يكون كلامي مفهومًا، ومع ذلك فمن المناسب أن أؤكد على ما أريد إبرازه، لأن الأمر يتعلق بكتاب ليس مثقفاً في الموضوعات والمحتوى فقط، أو في تكوينه وقراءته، بل في اختياراته وأهدافه التي يرمى إليها. وهذا يتطلب في المقابل أيضاً، قارئاً مثقفاً، على الرغم من أن مستويات الثقافة، وعناصر الثقافة ورغباتها، ليست متطابقة تماماً بين «قارئ شرقي» و «قارئ غربي».

على أية حال، هناك حاجة إلى قارئ مثقف يتجاوب أيضاً مع حالة تفكير أدونيس المتحدية والمثيرة. مقابل خلق استراتيجيته في الكتابة لا بد من خلق استراتيجية قراءة؛ لأن القارئ بدايةً يتمتع بالحرية والاستقلال نفسيهما اللتين يتمتع بهما الكاتب، وليس هناك سبب لأن يكون أقل إعداداً، وربما تكون القراءة بذلك أقل متعة، وأقل سهولة وأقل تسليّة، لكن القارئ يحصل بالمقابل على قراءة أكثر إبداعاً وتجريبية وإثارة.

يتمتع أدونيس بوعي كامل بتجربته المزدوجة، والمتناظرة والمتضادة: «تجربتي تتيج متحدثين سبوت غورهما بسرعة، أحدهما غربي - إسلامي، والآخر غربي». إنها تتعلق بفكرة

«أوروبتس» الذي يطلقون عليه في اللغة العربية اسم «النهر المتحدر». إنها جغرافية فيزيقية ومتخيلة أصيلة ومعروفة «شرقية» متشظية وقديمة وأسطورية ومتعددة الأديان، وذات ثقافات مادية وروحية متراكمة. ثم انتقل الشاعر الشاب في منتصف الخمسينيات إلى بيروت - متخذاً لنفسه اسم «أدونيس» وترك اسم «علي أحمد سعيد» للمعاملات الإدارية - ومنذ ذلك الوقت اعتبر، ولا يزال، مواطناً لبنانياً.

بعد ثلاثين عاماً، في عام ١٩٨٦، نقل مقر إقامته الدائم إلى باريس، عندما تحولت بيروت من جنة اصطناعية لتصبح جحماً حقيقياً. لذلك في أن أعمال أدونيس تحتوي على دعوة كوزنية، ولذلك يكون من غير المستحب أن نطبق عليها قواعد تفسيرية ذات خصوصية محلية، لكن هذا لا يمنع من احتوائها على تلك العناصر الثلاثة الأساسية: ما هو سوري - مع أنه يكون من غير المناسب وأكثر ملاءمة أن نقول «سرياني»، على الرغم من خطورة الوقوع في «الفرنسة» - وما هو لبناني، وما هو فرنسي، وهو إطار مفروض جداً عليها وتقليدي، ومفرد جداً وخادع، ولكنه مطلوب منذ البداية بسبب التأثيرات التهجنية والتداخلات الزلقة بين الشرق والغرب.

هذه المعلومات القليلة المذكورة تشكل علامات بارزة في سيرته الرسمية، ومحاولة تضخيم صورة ذاتية حسية وثقافية لأدونيس - أشير هنا بالطبع إلى العلامات العميقة والجنسية والخفية وليس العلامات الظاهرة الظرفية والمتغيرة، ومن ناحية أخرى هي علامات لا يمكن تجاهلها، وهي بالطبع مشيرة ومضيفة ومغرية - تعتبر مهمة صعبة جداً وخرجة، وخطرة جداً، وتصبح مناسبة كما هي كاشفة، وبالتالي أنه في المناخ المبهم والمتحرك، والمرج للثقافة العربية المعاصرة، تصبح شخصيته وأعماله والمهمة التي يمارسها في تشكيل وتحديد ملامح الهوية والاختيارات السائدة في هذه الثقافة، مشار استنكار، وهذا للجدال الحاد، وتثير أكثر المخاوف تطرفاً وقسوة.

وأدونيس يمكن أن يعد متحزباً أكثر منه ثوريًا. فالثقافة العربية المعاصرة لا تتميز بقسوتها واستعدادها لقبول إنجازات

الأفضل، لا لأنه يمثل التقدم بل لأنه أيضا مصدر  
التغالي الذي يتطلع إليه إنسان ويتجه إليه.

إنه إدراك لا هوئي في مواجهة إيديولوجية تقنية، طبقا  
لكلمات المؤلف، من المؤكد أن لا يبقى فعليا ولا فرجة  
صغيرة لإدخال التفصيلة ولا التمييز، التي تبدو مهمة لا غنى  
عنها في مشروع المؤلف الجبرى. والواقع فإنه بعيدا عن أى  
خطر للتناقض أو الإشكالية، من المؤكد أن فرضيات أدونيس  
تتهرب وتلزم. ومن المحتمل أن تجر بهذه الطبيعة الراديكالية  
الثقافة لم تصل في النهاية إلى انفصام قاتل، ولكنها تستمر  
وتبهر عن نفسها بتعابير واضحة وجادة.

### فصل نقد جبرى (راديكالى)

النقد الذى يمارسه أدونيس للثقافة العربية في معظم  
صفحات كتابه (العلاء والسيف)، الذى يعتبر نجما فريدا  
لدراسات متفرقة كتبها في هذا المجال، ليس نقدا حادا بشكل  
عام، بل هو في كثير من الأحيان نقد غاضب، وجارح  
بنموه أيضا، سواء في التعبير أو المعنى، نقد متواصل بلا  
توقف. في الحقيقة يبدو نقد أدونيس للثقافة العربية -  
الإسلامية منشا، ومن غير المفهوم ألا يبرز بشكل صريح  
في العنوان الجانبى للكتاب: هل كان ذلك مجرد سهو، أم  
إهمال، أم تنازل «جمالى» أم شكلية أم تفصيلية متعارف  
عليها...؟ هذا الكتاب قصص نقدى متعدد ينطلق من وجهة  
نظر موضوعية، ويعتبر مطلوبة لأسباب متعددة، إضافة إلى أنه  
نقد موضوعي متقن وواضح.

هذا النقد يمكن أن يجرح مشاعر أغلبية العرب -  
الذين يتميزون بالحياء والخجل في مثل هذه الأشياء -  
ومؤكد أنه سوف يؤلمهم، لكن من الممكن أن يكون مفيدا  
لهم جدا. وهذا لا يبنى لهم يجب أن يوافقوا وجهة النظر  
تلك بشكل كامل، فعلى الرغم من مشروعية هذا النقد فهو  
لا يعتمد في كل مظاهره وجوانبه على القاعدة نفسها، وربما  
يفاجئ البعض أن شاعرا ومزما أميلا كأدونيس يبدو محكما  
وغاضبا بشكل جميل، ومتعمدا، ألقى بظلال غموضه  
الإبداعي على هذا النثر النقدي الملقق بمحوضه ورموزه  
الشكلية، لذلك لا مكان للاندعاش أكثر من هذا، فالكتاب

محورية وأساسية ليس فقط في كتاب (العلاء والسيف La  
Essai sur Prière et L'opée، أبحاث عن الثقافة العربية  
la Culture Arabe)، بل تتعلق بالخطاب الأدونيسى كله،  
وبتجربته الثقافية المعيشة والمتراكمة جميعها، كما يعرف  
ويعترف المؤلف نفسه. تلك التجربة التي تشكل المحرك  
والسبب الدائم والحرورى لتفكيره، ولأحكامه وتقييماته.  
فأدونيس يرى ويعبر دراميا ولمدة ووضوح ككائن لاهت  
ومتسام، فى بحث دائم ومنهك، وربما كان فى النهاية  
مستحيلا وغير قابل للتحقيق - بسبب جذوره الفردية  
العميقة من بين أسباب أخرى - لوضع توازن مكمل كامل  
ونهائى. فأدونيس الإنسان يسير على طول درب محدد بين  
الثابت والجوهر، ويفعل ذلك بشجاعة مذهلة، ويسير أيضا  
بين أحطار رهيبه. فإذا كانت كتابته فى معظمها نتيجة لحالة  
تطهرية، فإن قراءة أعماله تسبب هذه الحالة أيضا. وعند  
قراءته يمكن الإحساس بأن «كل شئ انتهى، ولم يبدأ أى  
شئ بعد»، أنذكر عنوان أحد أحدث نصوصه الفريدة.

الحديث هنا عن ثقافتين مختلفتين ومتعارضتين  
بشكل جبرى. ويصل أدونيس بشكل مؤكد إلى اقتناع  
حاسم ليس نتيجة تطور ثقافى يقتصر على التزامات ومهارات  
الذى يريد أن يكون عقلانيا صارما، ويكتمل عقلانيا صارما  
فى أحيان كثيرة، بل أيضا نتيجة لا مناص عنها - هناك،  
كما أفهم، أسباب كثيرة لتقرير ذلك - لتجربته الشخصية غير  
القابلة للتحويل، على الرغم من أنه يفضل عادة تلك المرجعية  
أو يقدمها بطريقة خفية غالبا، ومذابة وضمنية، فتمر دون أن  
ينتبه إليها القارئ غير التوثيقى.

حياته مزدوجة، من ناحية، وفى ثقافة مجتمع تركيز  
وتسيطر عليها فكرة دينية، تختزل الزمن إلى لحظة أصيلة  
تعتبرها لحظة الكشف، وبالتالى يمدى ليعتاده عن زمن  
الكشف، يصبح المجتمع أكثر نقصا، ومن ناحية أخرى، فى  
ثقافة:

خلقت لورنا فيما يتعلق بإدراك الزمن، لتقوم على  
فكرة المستقبل الذى فى أساه يتضمن فى فكرة  
التقدم. فالمستقبل، هكذا فى مواجهة الماضى، يصبح

نفسه اجترف بجولية يحسد عليها، «الشاعر يقول الكلام نفسه دائما، لكن بأشكال مختلفة». ولذلك، فإن البحث عن الجمال والحقيقة تحت الآثار أو الركام تبدو مهمة كرهية، وصعبة ومؤجلة، بالإضافة إلى أنها غير مقبولة.

ومع ذلك، فإن هذا الكتاب يهم القارئ الغربي ويمكنه أن يعلمه. ومن المؤكد أن هذا القارئ سوف يجد منهشا، وهو المعتاد على فهم العالم العربي على أنه فراغ ثقافي وحضاري كبير، فراغ مشوش وغير مفهوم، يقتصر إلى ممارسة العقلانية، وبجهل تاما وجود كتاب وفنانين ومفكرين مهمين. لذلك، سوف يشعر بلا شك بالبهشة أمام مستوى هذه الشهادة للمعلمة الصريحة التي تتحدث صراحة وبلا مواربة. لذلك، سوف تقلق هذا القارئ الغربي المستكن إلى رؤية خاصة للعربي ككائن سلبى جدا، وغامض وغير معتمد، وسوف يشعر هذا القارئ أنه تائه ما بين التفهم والحيرة، وسوف يندى شكا مؤكدا وعلم ثقة أمام حنف النقد الذاتي الجماعي وحلته الذى يمارسه أدونيس.

أما القارئ المحافظ الذى لا يحمل عقدا نفسية وذهنية وليبرالية - من المؤكد أن هؤلاء القراء قلّة - سوف يقف فى موقفه ذاته. وعلى العكس ربما بدأ له النص منهشا قريبا من مثالب الجهل العديدة والمنازعة الثنائية التي تضمها الثقافة العربية - الإسلامية، بشكل مجاني فى هذه الببهة الثقافية: ليس قليلا من الاحتمال - الثقافي «الجاهز» - لأنه بالإضافة إلى «الحدائية» فهو ابن شرعى ومباشر تقريبا لحركة مايو ٦٨ - لذلك سوف يجد القارئ المحافظ نفسه متوافقا معه، ويجد فى صفحات هذا الكتاب الكثير من الوقود الذى يحى ناره - القارئ المحافظ - النبعة الخافية؛ لأنه لا يمكن إنكار أن شهادة أدونيس الجادة الشجاعة تشى بعلاقة جزئية منهشة ومقلقة مع «رسالة الاستشراق» المخلصه المسئولة، ومن المؤكد أنها جاءت على هذا النحو رغما عنه.

من بين أشياء أخرى يمكن أن يحدث هذا بسبب الرفاهية أو «البرجوزية» (من البرجوزية) أو الاندفاع الثقافي، وبسبب الجهل الذى لم يجر أبدا تفنيده أو حتى مناقشته. فى المقابل، فإن المعنيين الحقيقيين بالثقافة العربية المعاصرة

والقادريين على توليقها - وهم قليلون جدا خاصة الذين يعتبرون من المحترفين والعارفين بها - يعرفون جيدا أن جهود أدونيس ليست فريدة فى هذا المجال وهو ليس الوحيد الذى يقوم بها، بل هو قرر عن سبق إصرار أن ينضم إلى خط واع بضرورة إعادة النظر فى النقد الذاتى الذى بدأ منذ زمن وضم عددا من الأسماء البارزة وذات القيمة، ذوى قدرة واتجاهات من النقد المتعددة. ولذا ذكر بعض هذه الأسماء، التي تتباين فيما بينها، والتي يصلح ذكرها لتبيان مثالية التعدد ومدى حيوية هذا الاتجاه: هناك المغربي محمد عابد الجابري، والليثاني صادق جلال العظم، والأردني من أصل سعودي عبيد الرحمن منيف، والسيوريان نزار قباني وزكريا تامر، والكاتبة المصرية نوال السعداوى.

إن صرخة أدونيس لا تأتى نتيجة مباشرة ووحيدة لأزمة الخليج وما تبعها من الأكاذيب السياسية القلرة والشرسة الناجمة عنها، فهناك جانب كبير من الكتاب لأعمال سابقة على تاريخ هذه الأزمة، ولكن ليس هناك شك فى أن هذا الحدث كان الدافع لصدوره النهائي. فالنص الذى يحمل الكتاب اسمه دال على ذلك ومكتوب فى هذه المناسبة، وهو له معناه الدال أيضا: «الديمقراطية المتوحشة» مستخدما تعبير «كلود ليفور». فالؤلف ينطلق من حقيقة ساطلة لا تدحض:

لا شيء من الأحداث التي وقعت فى الأرض العربية فى الأزمنة الأخيرة يمكنه أن يدهشنا، وما يبدو اليوم بشكل مكشوف لا يعنى جديدا لملاقته بالوضع الذى تم تخطيطه بسرية فى كل العالم العربى، مع تملؤات ما بين بلد وآخر، منذ نهايات الحرب العالمية الثانية وظهر العرب من عبودية الغرب.

لم يكن رد فعل أدونيس العنيف سوى واحد من طرق عدة للتعبير عن الشرخ المفتوح الواضح فى جسد منهك والأزمة الجديلة التي تتخرف فيه كالسوس. وحتى نكون على فقة متناهية يجب أن تعود إلى زمن الحرب الكبرى الأولى، وليس الحرب الثانية؛ لأنها نقطة الانطلاق الحقيقية لهذا الوضع الذى يهاجمه المؤلف: ذلك الزمن الذى لم يكن أقل كدرا ولذى جرى فيه فرض «السلام الذى أنهى كل سلام» كما كان يقول عنوان كتاب دافيد فرمكين.

على القناع شخصي - الجدلية التي تعتبر اللغة جهازا السري  
العربي.

### مروحي مصطفى لنويل؟

إن ذكر احتمال ترشيح أدوليس لنيل جائزة نوبل  
للآداب، وقد أدت إلى ذلك من قبل في أكثر من مناسبة،  
لا يعني على الإطلاق أن المحدث (هنا) يمتلك حواس  
الغيب أو أنه مؤهل بشكل خاص لتكوين مثل ذلك. في  
الحقيقة، إن ترشيح أدوليس كان مطروحا على مادة البحث  
دائما والإشارة إلى هذا الفرض - في حاله كما في حالات  
شخصيات أدبية أخرى ليست أقل تمثيلا للآداب المعاصر  
المكتوب باللغة العربية - ليس سوى رد لنين جزئي له،  
ولحسن الحظ، فإن أعمال أدوليس - خاصة الشعرية - تسير  
نحو الشهرة في الغرب ويتم تقييمها بما تستحق من اهتمام،  
وهذا بدأ في فرنسا منذ سنوات في إطار الاهتمام  
بـ «الترانكولورية»، وهذا الكتاب الذي نشر إليه هنا «الصلابة»  
والسيف، الذي شارك في جميعه وترجمته إلى الفرنسية آن  
واد ميكونيسكي وليلى خطيب وجان إيفيس ماسون يعتبر  
علامة جديده وقوية في هذا الاتجاه، خاصة من وجهة النظر  
العلمية البحتة، ولذلك يمكن أن يلهم إلى أي حد كان  
جميع هذه النصوص عملا في هذا الاتجاه.

وأياها يجتاز التذكير بالاهتمام الذي أبداه الاستعراب  
الإسباني بهذا المبدع المميز، في إطار الثقافة الغربية التي  
يشكل فيها هذا الاستعراب جزءا أساسيا. وأنا أحاول هنا أن  
أذكر، بشكل تاريخي، الاهتمام الذي لم يكن لدينا ولا  
مركزا على أدوليس وحده، فهو بحث جامعي مستمر سار  
نحو التوسع بفضل عدة من الشباب مثل: كارين روث برافو  
وليفيس باراديل وليفيريكو أربوس الذين يساهمون أيضا،  
بشكل فعال، في نشر أعمال كاتب من أدباء اللغة العربية  
المعاصرة: كاتب معمر وبشكل ربما أكثر من أي كاتب  
آخر، يسير بين الغرب والشرق ويمكنه أن يكون أحد  
الحاصلين على جائزة نوبل.

منذ زمن محضين بالقرب - تعبير أيضا خاص جدا  
بالمؤلف - يطرح أدوليس نفسه كشاهد وشهادة علينا على  
عالم متفلسخ في طريقه إلى الانهيار، ولا يعيش في أزمة  
لفظ، وأوصاله القاطعة لا تعوق على الأنظمة والمفكرين  
العرب والأوضاع المهمة التي تلتقي على الفرد، وهن  
الحكومات الذكورية والجمعيات المزدقة، المستسلمة،  
وشهادات أخرى ليست أقل قوة موجهة إلى الغرب الأعمى  
وسريره الاستهلاكي الذي يتنازل عن الكثير من مبادئه  
الإنسانية والحضارية للحفاظ على مصالحه الاقتصادية  
الاستراتيجية التي تخفيها تلك الحكومات العربية  
اللامرورية. ذلك الغرب الذي يجب المؤلف به منذ زمن  
بعيد، ويحمل الخيال الذي يبحث عنه، وهذه الشهادات التي  
يطلقها سواء طبع أو لفظ أو هؤلاء تكشف عن أنه ليست  
هناك رغبة لاستقبال خطاب أدوليس، وسيكون غير آمناء  
عليها بما بين قلة الاحترام الثقافي.

يجب تأكيد تعدد الموضوعات التي تتناولها هذه  
الدراسات، وطريقة عرضها الجيدة، سواء لغويا أو موضوعيا،  
والأفق الرحب الذي تلمحه دائما، وما بعد أشكال إلى العديد  
من النقاط هو في النهاية ليس سوى ملجأ للتماسك،  
وبشكل خاص عندما يتناول المؤلف مواد تعود إلى الماضي  
لذلك فهو لن يتوقف أمام تطبيق تحليلاته وتقييماته في شكل  
من أشكال إعادة تشكيل المشروع التاريخي، مما يجعلها تبدو  
أحيانا غير مبنية الأحكام وقليلة الوثائق. ومع ذلك، فإن  
وحدة الكتاب وتماسكه تنبع قبل كل شيء من موهبة أدوليس  
والهدف الذي يرمى إليه، ومحاولاته الاقتراب التصحيحي  
للمبادئ الأساسية والناطقة للثقافة العربية - الإسلامية، التي  
يرى أنها متحللة بشكل كامل. ولكن يمكن ملاحظة نقص  
في الإشارات التاريخية واستخداماتها الصحيحة في الكثير من  
منازل الكتاب، إلا أن أدوليس مثال رائع على المفكر الحسي،  
ويحمل على عاتقه تجربة شخصية ثقافية فهو ليس مؤرخا بأي  
شكل من الأشكال، ويبدى تمثيلا خاصا بالتفكير المحدد  
الخط على عكس - وربما كان من الأفضل ألا نقول إنه

# مقدمة

## فى علم الشعر العربى

### ماريا روزا مينو كال\*

قراءة النصوص الأساسية للناقلين هارولد بلوم وبول دى مان على الترتيب. لكن أصالة أدونيس الصارمة تتحدى لنا فى مقالاته هذه من خلال الانعدام الكامل فيها لأى إدراك لهذا التيار النقدي القوى أو حتى أية إشارة إليه. والأكثر من هذا أن آراء أدونيس، المشيرة للجدل بلاشك، حول الحدائق فى الشعر العربى وعلاقتها بالثقافة الشعرى الغربى (وبالغرب نفسه) تقع ضمن نطاق فكرى كان إدوارد سعيد (والكتيرون ممن أتوا بعده) هو الذى شكله بالكامل، ولكننا لا نجد عند أدونيس أى وعى بهذا الإطار الفكرى الذى يبدو لنا بديهية جليلة.

وأنا أكتب هذا العرض لكتابه من منظور محدود ومحدود بوصفى دراسة للأدب الغربى على إلمام بتاريخ الشعر العربى؛ وإن لم أعمق فيه. وبعبارة أخرى، فإن آرائى فى هذه المجموعة من المقالات الجذابة للقراءة - ومن الواضح أن أدونيس، كما يظهر من عنوان كتابه - يهدف ضمن ما يهدف إلى

ربما ينمى من يرون أن النظرية آفة من الآفات التى أصابت الدراسات الأدبية فى الغرب ولاسيما فى الولايات المتحدة، ويقيمون بوجود مفارقة كبرى فى أن واحدة من أكثر الدراسات النظرية إثارة للفكر حول طبيعة الشعر العربى قد آتت من خارج الجامعات الأمريكية التى غالباً ما يكون التأثير بها موضة من الموضات. ففى كتابه الوجيز والبالغ الثراء فى آن، يواجهنا أدونيس بالقضايا الرئيسية التى تدور حولها النصوص النظرية الأوسع تأثيراً فى العقود الأخيرة ولاسيما قضية الأصالة والتأثير، وقضية العلاقة بين الحلقة وفن الشعر الخفائي. ولم يكن دارس الأدب العربى، فى وقتنا هذا، ممن تلقى تعليمه فى أمريكا ليتصدى لهذه القضايا إلا فى سياق

\* جليلة بل. . والمقال عرض كتاب أدونيس مقدمة فى الشعر العربى الذى ترجمته كلارين كينهام ونشرته دار نشر جامعة تكساس (١٩٩٠). ترجم للقال إلى العربى محمد يحيى، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

للتكررة في الأدب العربي في الطبيعة الانتشائية (غير الفلسفية) للشعر الشفاهي، وهو قبل كل شيء عمل جماعي يجسد الصلات القوية بين الشاعر والمستمع. وهو يرى أنه على العكس مما حدث في التراث الغربي (وإن كان لا يميز صراحة إلى هذا التباين) فإن التراث العربي فضّل شعره الجاهلي وغير ذلك من الشعر المبكر الشفاهي في أساسه تفضيلاً قوياً باعتباره المؤسس لهذا التراث، كما أنه نتيجة لذلك فرض على جماليات الشعر المكتوب أن تخضع لمعايير ما يعد فناً مختلفاً إلى حد بعيد. وبعبارة أخرى، فإن مشكلة فقدان النافع إلى الحدثة تكمن في نقل القيمة الجمالية من الشفاهي إلى المكتوب، وهو الذي كان يجتهد أن يكون نقیض الشعر الشفاهي من نواح عدة، فهو فلسفي، وليس انتشاليًا، وإبتكارياً في نظمه وفي جوانب شكلية أخرى وليس خاضعاً للقاعدة الرتيبة.

والمفارقة العظمى - التي تؤلم أدونيس كما شعر - هي أن أكثر النصوص حادثة في التراث العربي هو القرآن، ومع ذلك، فغلب الرغص من أن مثاله الأدبي يتعالى على المثال الأدبي الجاهلي، فإن تأثيره بوصفه قدوة تحتلّ عند الكتابة الشعرية لم يكن أبداً في قوة واتساع تأثير جماليات الشعر الجاهلي الشفاهي. والفصل الثاني المعنون «علم الشعر وتأثير القرآن» هو قصيد منح مفصل في قوة القرآن الشعرية المتعالية وأصنافه التي لا تحصى، والفصل كذلك تأمل بدیع في الخصائص التي تشكل كلا من الأصالة والحدثة كما تتجلى بالطبع في أن القرآن نفسه هو انفصال واعي ومباشر عن تقييده التمثيل في شعر الجاهلية. يعني ذلك أساساً عدم اتباع قواعد ومبادئ التراث السابق، كما يعني أيضاً النقص الواضح «والمبتمر للممارسات القائمة، بحيث يصبح الشعر دائماً غريباً وجديداً في لحيته وأبنيته ومعانيه».

أما في الفصل الثالث - «علم الشعر والفكر» - فيعالج أدونيس القضية بالغة الصعوبة للانفصال المعرفي بين ما نسميه بالفكر والشعر. والقضية التاريخية التي يطرحها استمراراً لما يلعب إليه في سائر الكتاب تقول إن التفكير العربي الإنشائي للقواعد في التراث الشعري قد فرض انفصلاً زائفاً، وإن كان قد دام، بين الشعر من ناحية والأشكال

الوصول إلى قراء ليسوا بالضرورة من المتخصصين في الأدب العربي - قد صيغت بقصد لتماثل رد الفعل الذي يكونه القارئ العربي المثقف عندما يقرأ أعمال ناقد مثل هارولد بلوم أو بول دي مان في المجال نفسه. وأعقد أنى بهذا التدخل أحترم طروحات وخصائص فكر أدونيس الجهرية في هذه المجموعة من المقالات القصيرة التي ألفت أصلاً محاضرات، ذلك لأن القضايا الأساسية المطروحة هنا تتجاوز، إلى حد بعيد، المهوم الثقافية الخاصة للشعر المحدود بلغة معينة، ويرى أدونيس، على وجه الدقة، إلى أن يضع الأدب العربي في إطار واسع تتجلى فيه المناحي التي تجعل من هذا الأدب مطلقاً نزيهاً لتأملات فلسفية مهمة، كما هي الحال عند الرومانسيين الإنجليز أو الشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر. وفي الوقت نفسه يبدو لي أن هذه المقالات تزود الدارس التقليدي للأدب العربي (وللمؤرخ على الأرجح) بمقدمة جزلة للمشاكل النظرية المهمة كما ترى من داخل التراث العربي، وإن دبرها ظلم العميد النتوج للشعر العربي المعاصر. ومن هذه الناحية، تشبه هذه المقالات الكتابات النقدية لـ ت. س. إيسنر ولويس بولند في القسم الأول من القرن الحالي، حينما كان للشاعر - الناقد المؤثر وضع قوي في الأدب الأنجلو - أمريكي، وهي في هذا الجانب كتابات شاعر تحول إلى تاريخ تراثه الشعري كي يتفهم الطابع الثوري لعمله هو بشكل أكمل.

وتبين في القلب من اهتمامات أدونيس قضية الأصالة والمعاصرة المتقدمة، ومعها التساؤل التاريخي المباشر عن أين ومتى أصبح الأدب العربي «حديثاً» في الحاضر، وكذلك في الماضي. ويتناول أدونيس بالبحث في الفصل الأول - «علم الشعر والشفاهية في الجاهلية» - أصول الشكل الشعري الختائي في الأغاني، ويعرض في هذا الصدد لقضية صلة الشعر بالموسيقى والقضية الفنية الموهبة لكيفية الصلة بين الأشكال الشفاهية، لاسيما من حيث إنها - كما حدث بالفعل - تنحو إلى التجمد في أنظمة بالغة الصرامة والأشكال المكتوبة، وهي الأشكال التي حدث عنها في حالات كثيرة الانفصال الجدائي عن الشعر الجماعي المقلد باتجاه الشعر الفردي المبتمر. ويحدد أدونيس موقع حفوت أزمة الحدثة

يجب أن أعترف هنا بأنني واحد من أسرىهم الثقافية الغربية. لكن البعض منا يتجاوز هذه المرحلة مبهوراً برؤى مغير ومفاهيم جديدة مكتسبة من أن تعيد قراءة تراثنا بأعين جديدة وأن نرى استقلالنا الثقافي، ولا بد كذلك أن أعترف أنني لم أكتشف هذه الحدائق في الشعر العربي من داخل النظام الثقافي العربي السائد وألفظته المعربة، بل إن ما خبر من فهمي لأبي نواس اكتشف عن خاصية الشعرية المميزة وعن حدائقه كان قرائني ليوذير، وقد فسرت لي أعماله بالآرب أسرار لغة أبي تمام الشعرية وأبعادها العصرية. ولقد أدركت قرائني في رامبو ونرغال وبرغون إلى اكتشاف شعر الكتاب المصوفين بكل ثروته وروحه، كما أن الفلاس الفرنسي الحديث وجهني إلى جده النظرة الفلسفية عند الجرجاني. (٨٠ - ٨١)

وقار في هذه الفترة قضايا عديدة ذات أهمية كبيرة في الوقت الراهن، مما يعترض معه على من يقتضي لعرض الكتاب أن يهبها حقها، ومن يهبها قطعة ما إذا كنا نستطيع، أو يجب علينا، أن نقرأ الشعر بالطريقة التي عشنا عليها «موضوعية» الدراسات الحديثة، وكذلك القطبية المتضاربة بالغة الاتساع حول ما إذا كان يمكن تحقيق الحدائق الثقافية العربية، دون الإسقاط الكامل لقوى «الغرائز» واعتدال زحمة علمانية وحدانية، سوف تظل مشوبة «بالآخر»، مهما كانت براعة الحجج التي يقدمها كاتب ذكي مثل أدونيس. ويبدو مع ذلك، قرب نهاية هذا الفصل، أن أدونيس يقول بأنه لو فهم التراث العربي «حدائقه» بشكل كامل وقبسها على ضوء هذا الفهم لما كانت هناك حاجة إلى التحول صوب الغرب، أي أن شعراء المستقبل لن يكونوا مضطرين إلى قراءة يودير ورامبو ليفهموا التراث العربي كما فهمه هو وفهمه.

فهر أن هذه المقولة تكتسبها صموية بالغة، سواء على صعيد الشعر أو على صعيد السياسة، وما يحمي لأدونيس أنه يبدو عليه فقط أنه يطرح هذا الأمر وأنه لا يسطر الموضوع إلى حد يخل به، وأنا لا أفهم مقالته، كما فهمها البعض، على أنها تدعو إلى أن يتوقف العرب عن قراءة الغرب، بل هي

الأخرى للتفكير الفلسفي «المقبل» من ناحية أخرى، وهذه ثنائية راقية لأنها ليست صحيحة، ولأنه توجد أدلة كثيرة في التراث العربي في عصوره الجمالية واللاحقة على أن الشعر لم يكن في الغالب الأعم مجرد «أغان» تصاع وفق قواعد معينة وما اشقق منها من أشكال مكتوبة، بل كانت أيضاً شعراً «حدائيق»، أي «طريقة معينة لتناول العالم والأشياء عبر الفكر» يقوم على التجربة الفكرية، كما يقوم على التجربة الماطفية، ويظهر أدونيس عبر هذا الفصل لكونه الرويحيته الشافقة بأن تبارك حدائيقه كانت موجودة على الدوام في الشعر العربي - بل إن بعضاً من أربع أمثلة الشعر بوصف نظراً متكاملة إلى العالم وكشفها له توجد عند أساطين الشعر العربي - إلا أن هذا القيد - أي فهمه أو تفسره للصح تاريخياً على يد القضايات الشعرية الغالبية داخل التراث العربي نفسه، التي أصبحت بالطابع الديني أساساً، ولقد لمنا ما تبلى من هذا الفصل عريضاً واضحاً وسليماً لثلاثة من أفضل النماذج التي يأتي بها أدونيس لتدعيم أطروحيته: أبو نواس والفريسي والعمري، ويستعمل أن نرى هذا العرض حلق في عجلة كهذه، وأن تبين قراءة أدونيس الذكوية والذيلية لهذا الشعر، وهو يكتب بأسلوب حدائيق نقدي لا يصدر إلا عن شاعر، لكنه كذلك يقدم الحجج الرائدة بوصفه كائناً للفارغ يكتب ضد القصار ويكتب أبغاً عن ذلك القصار في محاولة للقلب الألفاظيات الجوهرية لتراث لذي طول وقوى.

ويطرح الفصل الأخير هذه النقاط كلها، كما يطرح بخصر قضية من شأنها أن تلير الكثير من القلق والخلاف الحاد، فليس «علم الشعر والحدائق» يطرح أدونيس نظريته تجربات اللقاء بين الشرق والغرب وعلاقته هو بقرات الشعر العربي، كما ظهرت من خلال لقاء مع الغرب يعني تيارات الحدائق فيه، وهو يدرك جيداً، كما هي عادته، أن القضية الحدائق الشعرية لا تنفصل عن الحركات الثقافية العامة، ويؤكد أدونيس في أسلوب وجيز على الشعر نفسه دون أن يفل، أو يجعلنا لنفل، الإحساس القوي بأن القضايات الثقافية والفارضية الرقيقة تنشط في هذا المجال في تضامك تام. وقد وردت إحدى المقاررات الأساسية بشكل مجزء على خلاف الكتاب الخلفي ولكني أودها هنا بالكامل،



وبجانب ذلك، يسلط أدونيس الضوء في مجال الشعر على ساعده إحدى الممارقات النظرية المركزية في التاريخ الأدبي، ألا وهي الكلية التي يمكن بها أو يجب لقراءتنا الصورية في التاريخ أن تشكل إحساسنا بالشعر وتضاريسه بصورة قوية، بل الكلية التي ينبغي بها للمرء أن يقرأ أبا نواس بشكل مخطئ بعد قراءة بودلير والعكس بالعكس. ولو جاز لنا أن نشعر أحد التعبيرات المدخلة من قسم معقد في هذه المقالة، لقلنا إن الأدب هو البوذية التي تلتقي فيها الأزمنة. ولعلنا نضيف والتي تلتقي فيها كل اللغات، حيث إن القليل من الشعراء العظام استطاعوا تخليد مسار تاريخهم عبر المخطوط القومية والإيديولوجية وحدها. إن تعدد قضية الشاعر والتأثير الشعري هنا يتعلق، كما هو واضح، ارتباطاً لتأج شعري معين بملافته السياسية، لبودلير ليس هو «الشاعر الخصم» بل رمز لهيمنة فرنسا الثقافية، ولكن في النهاية، يعمل الشاعر والأصالة بالدرجة الشاعر على مصارعة شياطينه وليس الفرار منهم. ولقد قدم لنا أدونيس في صراعه مع القوى الثميرة التي شكلته وفي محاربه كفاية تاريخها وتغذية لترات حداثتها نموذجاً جيداً عن طبيعته من حيث هو شاعر قوى مستقل يعامل أي نموذج شجده في أي من قصائده.

وإذا كنت أوصي، بضمير مرتاح، كل مهتم بالدراسات الأدبية العربية بأن يقرأ هذا الكتاب، فإنني أعتقد أن قيمته وتأثيره الحقيقي في المستقبل سيكونان في أوساط الشعراء والنقاد الذين لا يزالون كثيراً بالانتماءات القومية - أي كل الشعراء والنقاد ذوي النزعة المستقلة القوية. وإذا كان أدونيس يحاول بأسلوب الشاعر المميز أن يفسح المجال ويحدد الأسلاف في تراثه هو، فإنه يتحدث في مجموعة المقالات الرائعة هذه عن ألقاضها الأساسية لكل الثقافات الشعرية. ولعله إنجاز فريد أن يتمكن من القيام بهذا، أي أن ينشئ نظرية واضحة المعالم، وأن يحترم في الوقت نفسه الخصائص المميزة للترات العربي، كما يفتح إعادة كتابة جلية لتاريخ هذا التراث.

دعوة لقراءة الترائين الغربيين والآخرين بالطريقة نفسها بوصفهما سلسلة متصلة من الصراعات بين التيار التقليدي المنسحق للقواعد من ناحية، والتيار الحدائي من ناحية أخرى، وتبصر في المنحى نفسه مع هذا الكتاب تلك المقاتلات حول الحدالة التي كتبها إليوت وباوند على وجه الخصوص، حيث كانا يجاهدان عن وعي في معالجة الخلافة بين التراث والحدالة، كما تصاحبه معه جيهدهما (التي تبحث في جوانب حاسمة) في إعادة وطبع بعض الشعراء الوسيطين ظاهري «الحدالة» في الجبري الصام للأدب الأنجلو-أمريكي، وبالإضافة إلى ذلك، وهو ما يهتما في هذا الصدد، يشير أدونيس - وإن بإيجاز شديد - إلى أن الحدالة أو المصرية داخل التراث العربي كانت تدافع للتراث من الصنارح الطاقلي، حينما صار النشاط الإبداعي العربي جنباً إلى جنب، كما يقول، مع روح من التطلع والانتعاش تجاه اللغات الأخرى. وعلى الرغم من أن أدونيس يشير فقط، وبشكل موجز، إلى إنجازات العصر الوسيط (لقد حمل هذا المزيح الحضارة العربية - الإسلامية في ألتج عصورها إلى الحرب عن طريق الأندلس - ٨٩) فإنه كان يجدر به أن يضيف إلى ذلك الحقيقة التاريخية القائلة بأن النشاط الخلاق للدهش في الغرب - خصوصاً إنجازات الثقافة الألمانية - الذي بدأ حوالي القرن الثاني عشر قد تأتى من الرغبة والقدرة على أخذ الكثير من الثقافة العربية واستلهامها، على الرغم من المداوات الإيديولوجية التي صورت في المقام الأول، كما يحدث الآن، من جانب الكهنوت. وربما نشأ دور متطقي مدعش لو أدرك المرء أن الحدالة الألمانية في الشعر في أوروبا القرن الثاني عشر، على سبيل المثال، لا يمكن فهمها بمعزل عن سياق الأشكال الشعرية الألمانية، وأن الإنتاج الشعري أقوى لتلك الحقبة بعد لذلك، وبعد دهور وقرون، السلف الحدائي الذي استعاده دعاة المصرية الأصلاء مثل باوند وإليوت في مساهم إلى غزير الشعر الإنجليزي من نير ملتون.

## المواش

- تعتمد الكتابة في هذه الفقرة على بعض للمصطلحات والمفاهيم التي وردت في كتابات الناقد الأمريكي هارولد بلوم ومنها مصطلحات «الخصم» (Agon) والديار المستقل بخلقه في مواجهة من سبقه من كبار الشعراء

(strong poet) والسلف (ancestry). وفي عن البيان أن هذه المفاهيم تقع في سياق فكري خاص لا تتجج مماثليها كثيراً بعيداً عنه. [للمترجم]

# أدونيس: هاجس البحث والتأويل التعبير عن الحداثة شعراً ونثراً

## جودت نغراالدين\*

على مدى من رؤية واضحة إلى المراحل التي ينبغي أن تمرّ بها تجربته الأدبية والفكرية. فمما يُميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم في قصائده بين الشعر والفكر، حتى إن أشعاره ليست إجمالاً في منأى عن إعمال الفكر بحثاً عن أفاق جديدة للثقافة أو المعرفة.

شعر أدونيس ليس تفجراً تلقائياً للمشاعر، كما هي الحال مثلاً بالنسبة إلى شاعر «حديث» آخر هو بدر شاكر السياب، كما أنه ليس انجرافاً أو حماسة غير منضبطة أمام مغريات ثقافية وافدة. شعر أدونيس تبصر ولعمق وتفكير، ينطلق من قناعة بوجوب تغيير الأوضاع القائمة، ويتجه إلى إنتاج معرفة جديدة. لذا، نستطيع القول إن شعر أدونيس يتّجه إلى العقل أكثر مما يتّجه إلى الحس، فيضيق المتلقي في جو من التأمل والمراجعة والتساؤل، أكثر مما يستثير حواسه أو طربه. هذا مع الإشارة إلى أن هذا لا يتنافى أحياناً مع إعمال

ذهب أدونيس في تجاربه الشعرية أبعد من أي شاعر من شعراء الحداثة، فكان له ما لم يكن لغيره من اختراعات واسعة ومبتكرة لإمكانيات اللغة والإيقاع، ومن محاولات للخروج بالقصيدة من نمط بنائي واحد، ليصبح بالإمكان أن تتخطى بأشكال تعصى - بهذه النسبة أو تلك - على الحصر، أو الوصف الدقيق.

لقد بدأ أدونيس، منذ بداياته ومن خلال جماعة «شعر»، الأكثر اضطراباً بين أقرانه بهجوم الحلقة، ثم - فيما بعد - الأوضح تعبيراً عن مفهومها أو عن خطوطها العريضة، ليس فيما كتبه من شعر وحسب، بل فيما كتبه أيضاً من دراسات ومقالات. إن من يراجع كتابات أدونيس - على أنواعها - في تسلسلها بحسب ظهورها عبر الزمن، يشعر بأن هذا الشاعر كان يتقدم بخطى مدروسة، وكأنه كان يتقن

\* شاعر ونقاد. أستاذ بكلية الآداب، الجامعة اللبنانية، بيروت.

ما تحفل به قصائده، أكثر من الأشياء والمناسبات، ويبدو أدونيس في قصائده هذه محتفياً بالناصر التراثية التي قامت عليها القصيدة العمودية، يتلذذ بالإيقاعات (الأوزان والقوافي)، ويتفنن باستخدامها، حتى أنه يلجأ في الغالب إلى الغريب أو غير المألوف منها:

أُمسٍ، فأره

حُفرت في رأسِي الضائع حُفرة

ربّما ترغِبُ فيه

ربّما تطمح أن تملك فيه

كلّ تيه

ربّما ترغِبُ أن تُصَبِّحَ ذِكْرَهُ (٢٢).

في (قصائد أولي) نجد مقطوعات موزونة مقفأة، قصيرة في الغالب، ولكن الرغبة في الخروج على نمط محدّد للتعبير الشعري كانت فيها، وتظهر بشكل جليّ في (أوراق في الريح)، حيث يتخلّى الشاعر عن البيت (أو الشطر) وحيدة إيقاعية في القصيدة، وحيث نجد قطعيتين منبثتين بناءً مسرحياً هما مجنون بين الموتى، والسديم. (أوراق في الريح) تمهيد لـ أغاني مهيار الدمشقي، هذا الكتاب الذي عبر فيه أدونيس عن مشروعه التحويلي، في مستوى اللغة الشعرية، وفي مستوى بناء القصيدة، وفي مستويات أخرى.

#### أغاني مهيار الدمشقي: شعر زلزل

تتألف (أغاني مهيار الدمشقي) من سبعة أقسام تحمل المناوئين التالية: فارس الكلمات الغريبة، ساحر الغبار، الإله الموت، لأم ذات العماد، الزمان الصغير، طرف العالم، الموت للعاد. ولما كانت الأقسام الستة الأولى تتشابه في بنائها، مختلفة في ذلك عن القسم السابع، فإننا سوف نرجع الكلام عن هذا الأخير لنبيناً عن الأقسام الأولى. تخضع هذه الأقسام لتصميم هنسي واحد، فيبدأ كلّ واحد منها بمقطع (نثري) يحمل عنوان «مزمور»، تليه مقطوعات «موزونة»، لا

الفكر. المستوى العقلي (أو الذنني) يتقدم، إذن، في شعر أدونيس على المستوى العاطفي، دون أن يلغيه تماماً.

لقد رسم أدونيس، في شعره ونثره، ملامح الأفق المعرفي الذي تطلعت إليه حركة الشعر العربي الحديث. ربّما بسبب من ذلك كان الأبعد أهدأ في هذه الحركة وفي توجيهها. وإذا كنا نجد - بين شعراء الحدادة - من مثقّلوا توجهات شعرية فريدة، وكهجوا من القصائد ما يحدث في نفس القارئ أعمق الاستجابات أو الانفعالات، كالسياب وعبدالمصبور على سبيل المثال لا الحصر، فإن أدونيس هو الذي أعطى في شعره المعادل الفنى - اللغوى لما انطوت عليه حركة الحدادة من مضامين فكرية، وهو الذي عبر في دراساته عن الأبعاد النظرية التي شكّلت خطها البياني. هذا لا يعنى أن حركة الحدادة - قد اكتسبت صفات نهائية، وأنها باتت مغلقة على عدد من المفاهيم والقواعد.

#### محطتان شعريتان

في شعر أدونيس - الذى يمدّ بين شعراء الحدادة من أكثرهم غزارة - محطتان أساسيتان: (أغاني مهيار الدمشقي) ١٩٦١، (ومفرد بصيغة الجمع) ١٩٧٧. من خلالهما يمكن رسم الملامح العامة لشعر أدونيس، وروصد أهم الإضافات التى قدّمها عبر مسيرته الفنية.

قبيل (أغاني مهيار الدمشقي) ظهرت لأدونيس مجموعتان شعريتان (١) (قصائد أولي) ١٩٥٧، (وأوراق في الريح) ١٩٥٨. في قصائد هاتين المجموعتين التى يعود أول تاريخ لها إلى العام ١٩٤٧ نلاحظ علاقة أدونيس الوثيقة بالتراث الشعرى العربى. يعبر الشاعر عن هذه العلاقة بطريقة تشي بأنه يهجو إلى تجلّيد في القول الشعرى. في (قصائد أولي) لا يبدو أدونيس مغرّقاً في الرومنطيقية شأن غيره من شعراء الحدادة (السياب، عبدالمصبور،... وغيرهما). كان حلمه الثقافي - المعرفي مثلاً حتى في بداياته، ففى قصائده الأولى كان أدونيس مدفوعاً برغبة في البحث، في اكتشاف العالم، في ابتكار علاقات جديدة. وكانت الأفكار هى أكثر

جنسي، وأمس منحها لغتي

وبكيت للتاريخ منهوكة

متعلِّقًا بكتب علي شلطي

وبكيت للرب الذي احتوت

أشجاره الخضراء في رثتي

أنا سيّد الأشباح أهدبها

وأسلقها بدمي وحجرتي

الشمس قبرة رميت لها

أنشوطتي والريح تبتغي (\*)

ولكن، كيف لنا أن نضع لدائي الشعر والنثر مقابل لدائي الباطن والظاهر؟ إذا كنا قد قرأنا - فيما تقدّم - بين المزمور وما يليه من المقطوعات، فلعلنا إن المزمور لغري والمقطوعات شعرية، فإننا لم نقصد إلى ذلك إلا حلي نحو اصطلاحى، ذلك أن التمييز الفني بين الشعر والنثر لا يقيم الوزن فاصلًا حاسمًا بينهما. إن كل فرق بين النثر (مثلًا) والمزمور) والشعر (مثلًا بالمقطوعات) يضمحلّ عندما نرى تلك المقطوعات وقفات تأملية، يتقصى فيها الشاعر من واقع الفكرى والنفسى ميسوغ الملامح العامة التي وضعها لمهيار في المزمور. كأنه في هذه الوقفات التي قلّما يخفق فيها إيقاع الحياة القريب، يسعى إلى إقرار فرضية أرى بها المزمور. هكذا يكون النثر أو الظاهر في قصيدنا فرضية أو إعلانًا، والشعر أو الباطن تنقيبًا أو غوصًا، ولكن الفرق الفني في هذا السياق المتكامل (المزمور + المقطوعات) يضمحلّ - كما أسلفنا - بين ما هو موزون وما هو غير موزون.

هل نطلق على مشروع البحث الذي قدّمه أدوليس في (أغاني مهيار) اسم الشعر أو النثر؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال، نحاول فيما يلي تدليس السمات العامة التي أقرها الشاعر لمهيار في المزامير الستة: الحيرة، التناقض، السحر، الجنون، النبوة، الضياع، الرفض، التمرّد، الشك، التفرد، الغموض، التشرد، الغربة، الخلق، السقوط... إلخ.

تتجاوز المقطوعة الصنفية الواحدة إلا في حالات قليلة، ويحمل كل منها عنوانًا خاصًا، والمزاسير التي تمهد للمقطوعات تكامل في إعطاء صورة وألية عن مهيار، تلك الشخصية التي يهد فيها الشاعر تمثيلًا لشخصيته، محملاً إياها ما أمكنه من الدلالات الرمزية: سويل، فهيل، أدوليس، الحضر، الخلاج، بخار... إلخ.

هذا التصميم الهندسي (مدخل لغري + مقطوعات مسرولة) إنما هو صورة مخطط بدائي، أو إطار للربط بين حالات منفصلة، تبرز عنها المقطوعات الموزونة القصيرة، ويوضحها المزمور اللغري وأصلًا إياها في سواى من البحث لا يعرف القاصي أو الغفوي.

«أه أيها البحث، يا وهالى» (١٢). يقر أدوليس بأن الشعر لديه بحث، وما سمعه إلى رسم صورة متكاملة الملامح لمهيار إلا بحث مفكر عن نفسه، يبدأ في أول كل قسم بالإعلان عن سمات عامة وظاهرة لمهيار (المزمور)، ثم يغطي بعد ذلك إلى تأكيد هذه السمات أو تدعيمها بحالات خاصة وباطنية (المقطوعات). كأن المزمور ظاهر تشرى لباطن شعرى من المقطوعات. تأخذ مثالًا على ذلك شيئا من مزمور القسم الثانى (ساحر الغبار)، وتنبه بمقطوعة من مقطوعاته تحمل عنوان «أسلمت أياي»:

(مزمور): إني نبي وشكاك. أحسن خميرة السقوط، أترك الماضى في سقوطه وأختار نفسي، أفلطح العصر وأصقحه، أناديه: أيها العملاق المسخ، أيها المسخ المملق، وأضحك وأبكي.

إني حبة ضدّ العصر (١٤).

(أسلمت أياي):

أسلمت أياي لهالوية.

تعلو وتهبط تحت مركبتي

وحفرت في عيني مقبرتي،

أنا سيّد الأشباح أمتحها

والمقاربة في التفهيم، ومقاربة المستعار للمستعار له... وما إلى ذلك. لم يجد العصور كما شاء له عهود الشعر أيضاً للمعاني وتقريباً لأفكار إقامة علاقات بين عناصر مقاربة في الأصل، بل هذا لدى أدونيس تأليفاً لعلاقات غير متوقعة بين عناصر الصورة، مما ينطوي على قدر من الفسوس، ويبحث العديد من الإحياءات، بأخذ أمثلة على ذلك الصور التالية من أغاني مهيار:

أ - إنه كاهنٌ حجريٌّ الناس

إنه مظلٌّ باللغات الجميدة (٩)

ب - وجه مهيار ناز

شرق أرض النجوم الأبلدة (٧)

ج - الشمس قبرة رمت لها

أنشوطى والريح قبضى (٨)

د - لمة جسر من الدمع يمشى معي

يتكسر تحت جفوني (٩)

هـ - الضنى محرق الوجه شريد

ولنا موت القمر (١٠)

و - رويت: كان الغيم حجرة

ولماء جدراناً من الذهب (١١)

ز - هنائي عند فراشة

والرعب يضرب أغنيائي (١٢)

إن الإمكانات الكبيرة التي يظهرها أدونيس في (أغاني مهيار)، وهو يتنوع في ابتكار الصور الشعرية على موضوع واحد (البحث عن الذات أو رسم صورة متكاملة لمهيار) تظهر عنايته الكبيرة في المزامير، هي التي تجعل من مشروع البحث هذا عملاً شعرياً، تطفئ فيه التجربة اللغوية على كل

يتابع أدونيس تقصى هذه الخصائص في المقطوعات التي تلي المزامير، وذلك عبر حالات من التبصر لا يشوبها انغماس في تفاصيل الحياة، إنه تبصر مطلق، لا يتلشى في الواقع، بل يحوم فوقه، وفي استطاعتنا القول إن الشاعر في (أغاني مهيار) لا ينفك يتنوع على تلك الخصائص التي أوردناها، والتي ارتبطها بالخصوصية لا ينفك يكررها في صيغ مختلفة، مستعمر في عملية من البحث لا يطلع تساؤلها (الفرى) لما تنطوي عليه من عناصر المطلق والتأمل الهادف. إلا أن الطابع اللغوي لعملية البحث هذه لا ينفك كونها مشروعاً شعرياً، وشعرية هذا المشروع (أو البحث) لا يمكن تبليها إلا في مستوى (اللغة الشعرية).

#### لغة الشعر في أغاني مهيار

يتبع أدونيس هاجس البحث في أول الشعر عبر اجتماعه في تقويل اللغة الشعرية، وكلمة تقويل تشير هنا إلى موقف الرافض لدى أدونيس حيال نوع موروث من اللغة، ولعله ذلك النوع الذي رجحت له وحشدت مقوماته علوم البلاغة العربية. وقد سعى أدونيس - كما سعى غيره من شعراء الحدائق - إلى تقويل اللغة الشعرية في مستويين: تركيبى (نحوى)، ودلالي (بياني). وإذا كان أدونيس يرى بأن ذلك يتحقق عن طريق ابتكار علاقات جديدة بين المفردات، فإنه يحافظ في كتابته الشعرية على أصول التركيب النحوى، بل يصدر عن تمرس وشبهة ظاهرين فيما يتعلق بأساليب هذا التركيب المعروفة، بمران عن صلته الوثيقة بالتراث اللغوى. هكذا لم يشأ أدونيس أن يكون فرضياً فيما يتعلق بالنحو، بل أبقي على أصوله وحاول إخضاعه بتجارب جديدة. إلا أنه عبر عن موقفه الرافض للغة الشعر كما حددتها البلاغة العربية في المستوى البياني، ولتقل في مستوى الصورة الشعرية:

في (أغاني مهيار)، تبلغ الصورة الشعرية شأواً بعيداً في اعتمادها عما دعت إليه البلاغة ممثلةً بالنظرية النقدية الشهيرة (عمود الشعر) من التزام بأصول بيانية، كإصابة الوصف،

النمط لن يبلغ شكله الناضج، أي المتفتح إذا جاز التعبير، إلا في كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل<sup>(١٥)</sup>.

هذا النمط البنائي الذي يعبر عن تنكّر الشاعر للشكل المحدود والنهائي، كما يعبر عن انسياق حرّ لتيارات الرؤيا، الذي أطلق عليه كمال خهر بك صفة «الشمولية المفتوحة»<sup>(١٦)</sup> قد بلغ مداه الأبعد في كتاب أدونيس (مفرد بصيغة الجمع).

#### مفرد بصيغة الجمع

في شعر أدونيس، إجمالاً، محو للموضوعات. وقد أشرنا إلى ذلك في كلامنا عن (أغاني مهيار). فأدونيس يريد لشعره أن يتناول دائماً الموضوع نفسه؛ ولكنه الموضوع الذي يشمل مختلف الموضوعات، لأنه يضع الشاعر أمام عالم يسعى إلى اكتشافه باستمرار. إن علاقة الشاعر بالعالم - في نظر أدونيس - هي علاقة متجددة، فالشاعر يبني له إن يحمو معرفته بالعالم كلما أراد اكتشافه. يحمو ما عرّفه ليشي ما يعرفه. بهذا يكون العالم بين يدي الشاعر بحاجة دائمة إلى اكتشافه.

الشاعر يحمو ويكتشف دائماً. هذه المقولة التي يبتناها أدونيس، ويحول له أن يرددها، هي التي توحد بين موضوعاته وهواجسه حتى لتبدو في أشعاره موضوعاً واحداً، يصبح لنا أن نصفه بالشامل، كما قد يصح لنا أن نقول إن ثقافة الشاعر بوجهها المختلفة هي التي تحدد في أشعاره تخوماً لموضوعه الواحد الشامل، متحد له تخوماً وتفصيلات واتجاهات، حتى ليصبح من الممكن القول إن هاجس الكشف (أو البحث) عند أدونيس، الذي يجيش عناصر ثقافته ويوظفها في أشعاره، يردّ إلى مرتبة ثانوية عناصر الشعر المرتبطة بما يمكن أن نسميه استجابات مباشرة أو تلقائية تجاه مظاهر الحياة. هذا الأمر نحمده لأوضح فأوضح كلما اتمعنا عن (أغاني مهيار) في اتجاه (مفرد بصيغة الجمع)<sup>(١٧)</sup>. مسزوراً (بكتساب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) و(المسرح والثرثرا)

تجربة أخرى، أي أن المهارة اللغوية تغيب كل انفعال. كأنما التجربة الشعرية أو المعاناة عنصر أولي يلوب في معارج اللغة وهي تخضع للمخطط البنائي الذي يحمله مشروع البحث. وهذا يبرز قدرة أدونيس على أن يكون كلاسيكياً لا فوضوياً، قدرته على أن ينهل من خزان الموروث اللغوي في سعيه لتحقيق مشروعه الجديد الذي يصدر عن همّ فكري له طابع الشمولية (معرفة الذات في علاقتها بالآخر والتراث). وكلاسيكية هذه لا تتنافى مع قوله عن نفسه ممثلاً بمهيار: «لا أسلاف له، وفي خطواته جلوره»<sup>(١٨)</sup>. فلفته الشعرية في (أغاني مهيار) احتفاء بلفظ الأسلاف، في توجه لخلق العلاقات الجديدة بين عناصر الصور. وكلّ كلاسيكية هي احتفاظ بنسبة معينة من نكهة الأسلاف.

#### الموت المعاد

يتألف هذا القسم الأخير من أغاني مهيار من تسع مرات، لا تختلف السبع الأولى في بنائها عن المقطوعات التي أشرنا إليها في كلامنا على الأقسام الستة الأولى، فهي ذات بنية بسيطة إجمالاً، تتخذ البيت الشعري، أو التفعيلة، وحدة لها، تتألف الواحدة من أبيات عدة، كما أنها لا تخلو من القوافي، بل تخفل بأنظمة متنوعة لها. أما المربعاتان الأخيرتان (مرثية الأيام الحاضرة، ومرثية القرن الأول) فتقومان على مزج بين النثر والأبيات الموزونة. وكأن أدونيس قد أراد بهاتين المربعتين أن يعطى الإشارة إلى مشروعه اللاحق في الخروج على البنية المحددة (أو المخلقة) للقصيد، وذلك بجعلها متنوعة في مستوياتها البنائية، متفائلة من الضوابط المعروفة، وخصوصاً من ضوابط الإيقاع. بهذا تبرز أهمية (أغاني مهيار) بالنسبة إلى مسيرة أدونيس الشعرية، إذ بدأ بنمط جديد من البناء الشعري، وإن كانت بوادره قد ظهرت في مجموعة (أوراق في الريح)<sup>(١٩)</sup>.

فقد تعرّف القارئ العربي ببدايات هذا النمط من البناء الشعري في قصيدتي (مرثية الأيام الحاضرة) و(مرثية القرن الأول). غير أن هذا

لخرج إلى الفضاء أيها الطفل .

خرج علي

يستصحب

شمس البهلول

دفتر أخيار تاريخًا سرّيًا للموت

يعطى وقتًا لما يجيء قبل الوقت

لا لا وقت له

يجوهر العارض

ويغسل الماء... (١٨)

يعلم أدونيس في المقطع الأول من القصيدة بدايةً لتكوّن تقاسي. وتتمثّل هذه البداية في «خروج علي» إلى الفضاء. كذلك يعلم أدونيس عن مصادر لذلك التكوّن تتمثل بشمس البهلول ودفتر أفكار وتاريخ سرّي للموت. ولا يصعب على القارئ أن يجد في هذه العناوين لمصادر التكوّن ذلك إشارات إلى رموز تراثية مفعمة بالدلالات، كذلك لا يصعب عليه أن يتوقع نيّة لدى أدونيس في تناول هذه الأمور أو في استخدامها بطريقة خاصة لا تكفي بها لها من طاقات إيحائية، وإنما ستعمل على شحنها بطاقات جديدة، على إغناء دلالاتها. وتحولها في اتجاهات تلائم النظر إلى الحاضر والمستقبل. هكذا يكون حضور الماضي في أشعار أدونيس حضورًا حيًا ومشعًا، لا جامدًا أو حاديًا.

لا يكفي أدونيس بالإفادة، مرّة أو مرتين، من العناوين التي أعلنها في بداية قصيدته، وإنما سيلعب إلى الإفادة منها مرارًا. فالقصيدة تحتوي على مقاطع عديدة تحمل عناوين فرعية مثل: رقعة من دفتر أفكار، أو رقعة من تاريخ سرّي للموت.

«بمحو وكشف» صيغة محببة لدى أدونيس، تتردّد مرّات كثيرة في (مفرد بصيغة الجمع)، كأنّ الشاعر يريد أن يجعل منها عنوانًا لمشروعه «التحريلي» في الفكر والشعر على

وصولًا إلى (وقت بين الرمد والورد)، حيث تجد ثلاث قصائد طويلة هي: «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»، «هذا هو اسمي»، «قبر من أجل نيويورك». فهذه القصائد راحت تتسع لمستويات متعددة ومتفاوتة من الشعر والبشر، وراح الشاعر يمارس فيها قدرًا أكبر من الحرية حيال ما هو مألوف أو منصوص عليه في تأليف الشعر، وذلك تعبيرًا منه عمّا يشبه «الصدمة» في رؤيته إلى العالم وإلى قيمه للماصرة، تلك الصدمة لا ينفك أدونيس يحولها في قصائده إلى صدمة ثقافية، رُما كي يكون بالإمكان معالجتها بالأفكار. هكذا ترك أدونيس لتجاربه الحسية، لأحاسيسه وانطباعاته وذكرياته... وغيرها أن تلصق بأفكاره.

(مفرد بصيغة الجمع) قصيدة واحدة تمتدّ على مدى ٣٥١ صفحة، وإن كان الشاعر قد جعل فيها أربعة عناوين رئيسية: تكوين، تاريخ، جسد، سيمياء. في هذه القصيدة، يمزج أدونيس بين صبر من سيرته (في طفولته ونشأته). ورؤاه إلى كل شيء، بما في ذلك سيرته نفسها. لا يقدم أدونيس أي شيء كما هو، حتى ولو كان من ذكرياته، بل يبرج كل شيء في سياق تأملي - تأويلي. يستحضر دائمًا صبرًا أو شهادت من الماضي، هي بمثابة الإشارات أو الأدلة أو المعالم التي تساعد على رسم اتجاهه نحو المستقبل. يوحى أدونيس للقارئ بأنه لا يرى إلى المستقبل إلا من خلال لقاء بمقدته في فكره وحده بين الماضي والحاضر.

تبدأ القصيدة بمقطع ينطوي على مخطّط سوف يقدم الشاعر على هدبه. وهذا المقطع يحمل عنوانًا فرعياً هو «تخطيطات» ، ولورد منه ما يأتي:

لم تكن الأرض جسداً / كانت جرحاً .

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح

كيف تمكن الإقامة ؟

أخذ الجرح يتحوّل إلى أدوين، والسؤال يصير فضاء .

على أنواعها، بكلمة أخرى تصبح المعادلة هي الصنعة عندما تلذّب التجربة الانشائية في التجربة اللغوية.

إن طغيان التجربة اللغوية (الصنعة) في الشعر ظاهرة تتجلى بهذه النسبة أو تلك لدى شعراء تركوا آثاراً في حركة الشعر العربي عامة، واستطاعوا أن يحققوا اتجاهات جديدة، وهم بذلك إنما حققوا لغات، لكلّ منهم لغة الخاصة، حتى إن شاعراً (إحساناً) كأحمد شوقي استطاع، وهو يعود إلى الماضي أخذاً بمسؤوليات لغة جاهزة، أن يجعل لنفسه لغة خصوصية لغوية تركت أثرها في الشعر الحديث والمعاصر، استطاع يستعمله ويستعمله لغة الشعر العربي القديم أن يخفض لصنعة الموضوعات على احتلالها، محققاً لنفسه موقع الرهبة في عصره، في مناحي الشعر المعصود، الغزل، المدح، الشعر الثعالب، الوطني، الشعبي... إلخ، ولعل شوقي على لغة جاهزة، ولكنه استطاع أن يحمّز بمؤدية في الإيقاع وسلاسة في النظم نهجاً له في باستخدام معصير تلك اللغة طلي على مختلف قصائده باختلاف موضوعاتها، وأرجع إلى مرتبة ثانية في الأهمية كلّ ما له علاقة بالانفعال أو التجربة الشعرية، فتحدث لديه العناية بالصنعة.

يرى أدونيس في كلام له حول شوقي أنه يتبع في إنشائه الشعرى نفساً واحداً من الكلام، أو أنه يعالج الموضوعات المختلفة بلغة واحدة، «فالواقع، سواء كان تاريخياً أو اجتماعياً أو سياسياً، هو دائماً ضيق في بيت اللغة»<sup>(٢٠)</sup>. كأنما أدونيس قد رأى في فعل شوقي، ثم قام به معكوساً. فإذا كان شوقي قد عالج موضوعات مختلفة بلغة واحدة، فإن أدونيس قد عمد إلى الموضوع الواحد فعالجه بلغة سعى إلى تطويرها باستمرار، كي لا نقول بلغات مختلفة. فلشخصية أدونيس اللغوية المستندة إلى التراث اللغوي ملامح عامة تبقى ماثلة في جميع قصائده، وإن تعددت التنويعات في التراكيب والصور. هكذا نجد بين مشروع شوقي الإحيائي ومشروع أدونيس التحويلي تشابهاً من ناحية طغيان التجربة اللغوية (الصنعة) في أشعارهما، وإن كانت هذه الصنعة تصدر لدى الأول عن اطمئنان إلى لغة جاهزة وسعى إلى تهذيبها، بينما

السواء، وإذا كنّا قد أشرنا إلى ذلك فيما سبق، فلا بأس هنا من القول إن أدونيس يوحى للقارئ في توظيفه لهذه الصنعة في أماكن مختلفة من قصيدته بأنّ الخواصّات، كما أن الاكتشاف محور، محاولاً بذلك - ومقتاساً مع مقولات نظرية تحلل بها دراساته - أن يوحّد الماضي بالحاضر في لحظات تتعاضد المستقبل، واللقاء الذي يلمحه بين الماضي والحاضر إنما يمثل في جملة الماضي (أو التاريخ) منعكساً في مرآة الحاضر، وفي جملة الحاضر منعكساً في مرآة الماضي (أو التاريخ).

لتعرب صليحاً عن كل ذلك كفي بقول إن الطاغى في (مفرده بصيغة الجمع) هو الصنعة اللغوية التي تصبح عن مهاراة لا حصر لها. فلي القصيدة تتقدّم استمراريات لغوية تبدو معصودة في ذاتها، وكان أدونيس قد أراد الاحتفاء بهذا المظهر من مظاهر قصيدته، وأحبّ الإنصاح عنه في أكثر من موضع، من ذلك مثلاً:

أتكلم دون أن أتكلّم

أسير دون أن أسير

أقتل بين الورقة ومخمسها

الشيء والشيء

حين لا يعود يتميز

الخطيب الأبيض من الخطيب الأسود

أصرخ منتشياً:

تهتّم أيها اللوح

يا عدوّي الجميل.<sup>(٢١)</sup>

اللعبة الفنية لدى أدونيس، في المستوى اللغوي، لا تنقض الأصول اللغوية المعروفة، بل إنّها على العكس من ذلك، تحتضن تلك الأصول ويحتفل بها وتفتّح بعلاقات جديدة. ولكن هذه اللعبة توحد بين الصنعة ووجوه العناية



الخاصية. تستطيع القول، بكلمة أخرى، إن كتابات أدونيس في الحقول المخار إليها ليست برهة، أي أنها ليست موقوفة على تناول الظواهر الأدبية والفكرية، على عرضها أو انتقادها، وإنما تعمقها - خلال ذلك النقاول - حول قضية فردية تعقلها تجربة أدونيس في كتابة الشعر.

في حالات التفتير والتحليل والنقد، لا يضع أدونيس آراءه وأفكاره في منظومة مغلقة، بل يسوقها - في الغالب - سوفاً تساؤلها أو استفهامها، مبتكراً لها الفضاء مفتوحاً، كما هي الحال مع العصر، والطريف في هذا الأمر أن أفكار أدونيس وآراءه حبال بعض القضايا العامة، الشعر، النقد، اللغة، التراث، التفاعل الثقافي... إلخ تتردد في نفسها في كسبه<sup>(٢٤)</sup> على هذا النحو أو ذاك، ولكن بما يحدد معه القراءة. كان كتابة أدونيس في الدراسة والتفتير هي للكتابة في ذاتها، كما الشأن مع الشعر أيضاً.

لقد أدونيس في مجالات الدراسة والتفتير لغة خاصة، لا تكاد تجد مثيلاً لها عند المعنيين بشؤون الأدب والنقد، من مزايا هذه اللغة الوضوح والصفاء، وهي إذ ترمي إلى التعبير عن أفكار معرّطة ضمن رؤية شاملة إلى قضايا الأدب والفكر، فإنها ترمي إلى نفسها أيضاً، أي أنها ليست مجرد وسيلة للتعبير، بل هي أيضاً غاية له، من مزايا هذه اللغة أيضاً أنها تسدج القارئ أدبياً، أو - بكلمة أخرى - تغريه فيها كي تقدم إليه الفكرة وتقدم بها. إنها إضفاء لنطاق في من الغنايم اللغوية - الأدبي على التحليل اللغوي والعنق، في سياق من السلاسة والانسحاب، تبدو فيه المفردات والعبارات طيبة تهلل دلائلها دون أدنى تعقيد.

الحداثة تجربة مستمرة، وهذا ما يبرّ عنه أدونيس أفضل تعبير، خصوصاً عندما ينظر إلى الظاهرة الأدبية نظرة تتم من حسن تاريخي، إذ ينظر إلى كلام الحاضر في علاقته مع كلام الماضي، ويرى أن فكر الحاضر يجب أن ينطلق من نقد لفكر الماضي. ولذلك، فالحداثة رؤية معجدة تعيد تشكيل الماضي والحاضر، فيما هي تنظر إلى المستقبل.

يصدر لدى الثاني عن قلق إزاء اللغة يسمى إلى تجديدها في استمرار.

### أشعار أخرى

بعد (مفرد بصيغة الجمع)، صدرت لأدونيس مجموعات شعرية لن تتناولها بالتفصيل، بل منسوبة إلى بعضها، فقد أظهرنا - فيما سبق من كلامنا - ملامح عامة لتجربة أدونيس الشعرية يمكن لها أن تنطبق على أشعاره التي ظهرت بعد (مفرد بصيغة الجمع). تغير مثلاً إلى (كتاب القصيد الخمس تليها المطالبات والأزائل)<sup>(٢٥)</sup> والتي (كتاب الحصار)<sup>(٢٦)</sup>. في هذين الكتابين نجد القصائد الطويلة إلى جانب المقطوعات القصيرة، نجد الإسهاب والتفصيل إلى جانب الاختصار والعكس، نجد القصائد الموزونة إلى جانب القصائد غير الموزونة. ولكن النكهة الأدونيسية موجودة هنا أو هناك. كأن الشاعر بعدما أظهر سمات عامة لتجربته، وقام باستنفار أقصى لعمقه الفنية في (مفرد بصيغة الجمع)، راح بعد ذلك يستعمل ما يحلو له من تلك العدة في التعبير عما يستجد له من حالات ومواقف، دون تغل منه عن إعطاء كل ما يستجد لصالح موضوعه الواحد الشامل الذي يضع نفسه، من خلاله، في مواجهة (قضايا) مع العالم والعصر، المنااسبات، وحتى البوصيات، يخصصها أدونيس لمعطيات هذه المواجهة، ودرجها في موضوعه العام. من ذلك مثلاً بعض ما كتبه الشاعر ما بين يونيو (حزيران) ١٩٨٢ ويوليو (حزيران) ١٩٨٥، ويجده في (كتاب الحصار).

ما نسوقه هنا لا ينفي فأب أدونيس على الفنان في بناء قصائده، وجعلها مفتوحة لتعطيات حق، من ذلك مثلاً ما تجده في قصيدة «إسماعيل»<sup>(٢٧)</sup>.

### أدونيس النارس والمُفتّر

كتابات أدونيس في حقول الدراسة والنقد والتفتير لا تترك عند حدود الكشف عن ظواهر عامة، أدبية أو فكرية، وإنما تنطوي على همز أحسن لها صلة بتجربة الشاعر

وجعلنا نحتفى به على الرغم من تعاقب الأزمنة عليه. كأنه يريد القبض على ذلك السر، أو العنصر اللازم، الذي يمنح الأدب جدة لا تبلى.

يرى أدونيس إلى نفسه وكلامه عندما يتناول الكلام في الماضي، كأنما يدعو إلى التأريخ لأدب الحاضر عندما يدعو إلى إعادة التأريخ لأدب الماضي. وهو في دراساته إنما يسعى إلى التعبير عن نفسه، وإلى تعرف ذاته أكثر فأكثر. وإذا كان هذا التعرف وذلك التعبير من الشؤون التي تخص الشعر أكثر من غيره، فقد يصح القول إن أدونيس قد نحا بالكتابة النثرية، في النقد والدراسة الأدبية والتنظير للأدب وغيره، منحى شمعياً، محققاً في ذلك قدراً لا يستهان به من التكامل بين شعره ونثره.

ينظر أدونيس إلى الكلام في الماضي، وكسأته يريد وصف الكلام في الحاضر. بكلمة أخرى، يستلهم الماضي في وصف الحاضر. هذا الاستلهم لا يقوم على تمجيد كلّي للماضي، وإنما يقوم على نقده والاستيعاب فيه واستخلاص المعالم التي يمكن أن يفيد منها وصف الحاضر. هكذا يفيد مثلاً في تناوله الشعر الجاهلي، في كتابه (كلام البلديات)، صياغة التجريبية، تجربة الحياة العربية في العصر الجاهلي بأبعادها الحسية والثقافية، وذلك اعتماداً على النص - القصيدة، ويدعو إلى كتابة جديدة لتاريخ الأدب تقوم على النظر في العلاقة بينه وبين الحياة التي انبثق منها، كأنه يريد من ذلك الكشف عن العناصر التي تبقى على حياة الأدب،

## الهوامش

(١٥) كمال خير بك، حركة الخلافة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص ٦٦٩.

(١٦) نفسه، ص ٣٦٩.

(١٧) مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧٧.

(١٨) نفسه، ص ١١ - ١٢.

(١٩) نفسه، ص ٢٨٢.

(٢٠) انظر مقدمة أدونيس لكتاب بمنون أحمد شوقي، في سلسلة ديوان النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.

(٢١) كتاب القصائد الخمس عليها المطالبات والأوائل، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠.

(٢٢) كتاب الجصاص، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٥.

(٢٣) نفسه، ص ٢١١ - ٢٣٩.

(٢٤) انظر على سبيل المثال لا الحصر

— مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٩ (ط ١، ١٩٧١).

— زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨ (ط ١، ١٩٧٢).

— كلام البلديات، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٩.

— الصوفية والسرورية، دار الساقي (لندن — بيروت)، ط ١، ١٩٩٢.

(١) في عام ١٩٧١، أصبورت دار العودة في بيروت الأفكار الكاملة لأدونيس في مجلدين: الأول يضم المجموعات الشعرية التالية: قصائده الأولى، أوائل في الربيع، أهالي مهباز الدمشقي. يضم الثاني المجموعات التالية: كتاب التحولات والهجرة في الأيام النهار والليل، للسرور والأرياء، ولت بين الرماد والورد.

(٢) من قصائد أولى، الأفكار الكاملة، المجلد الأول، ص ٦٨.

(٣) من مزمور وفريمان الصغير، الأفكار الكاملة، المجلد الأول، ص ٤٦٥.

(٤) الأفكار الكاملة، المجلد الأول، ص ٣٥٦.

(٥) نفسه، ص ٢٨٢.

(٦) نفسه، ص ٣٤١.

(٧) نفسه، ص ٣٤٥.

(٨) نفسه، ص ٣٨٢.

(٩) نفسه، ص ٣٨٣.

(١٠) نفسه، ص ٤١٨.

(١١) نفسه، ص ٤٥٦.

(١٢) نفسه، ص ٤٩٧.

(١٣) نفسه، ص ٣٣٠.

(١٤) كانت مزمومة الأيام الحاضرة قد نشرت في أوائل في الربيع عام ١٩٥٨ بمنون ودخله اليأس.

# هوية أدونيس السرية

## أمنية غصن\*

ولم لا يزال أدونيس مشغولاً بأسئلة البداية: كيف نتعامل مع التراث؟ وكيف نقرأ أعلام الفكر العربي؟ أو كيف السبيل إلى تجديد الفكر الإسلامي؟

في هذا الضوء يقف أدونيس عند معنى التراث ليقول:

ليس في اللغة ما يشير إلى المعنى المتداول اليوم لكلمة «تراث»، فهي لغة، تعني الإرث والميراث، أي «ما يخلقه الرجل لورثته» من «المال والمجده» ويكمن الخلل في استعمال هذا المصطلح اليوم، في ضموض يجعل التراث كلاً واحداً، مساوياً بين الأصل ومحاكاته. وإذا كان لابد من استخدام هذا المصطلح، فلابدء، بالمقابل، من أن نراعي الاختلاف في المستويات، من جهة، وفي الأزمنة من جهة ثانية. فهناك فروقات أساسية، بين الشعر الجاهلي والشعر العباسي، وبين الفكر القرآني والفكر الفلسفي، وبين الحديث والفقه.

أدونيس وأسئلة البداية:

قراءة لاهوتية لتاريخية

مغرباً في الساحة الثقافية العربية منذ ما يقارب العقود الأربعة يساقل الحداثة ويصنف التراث بين ثابت ومتحول، لا ينطلق من أولانية شكلية بل من أولانية اللاشكل، يتحرر من المكتسب الاصطلاحي، لا يمارس ما مورس ولا يكرر لغة معروفة بل يختار المجهول ومن المختلف؛ لأن التراث عنده ليس ما يصنعك بل ما تصنعه، إنه أدونيس الكاتب الداعية صاحب المهمة الرسولية والورث النبوي الطوباوي الذي لا يزال يتعامل مع المقولات التاريخية على نحو لاهوتي، ويمارس التقدم بتقليد الغرب لا بتجديد الفكر.

والسؤال: إلى أي مدى يسعى أدونيس إلى التحرر من تبعيته لإزاء القلاء، أو إلى التخلص من دونه لإزاء المختلفين؟

\* الجامعة الأمريكية، بيروت.

قراءتها؟ وهل يطال النقد النص القرآني ويخضعه لألفه  
الفكرية أم أنه يقف على عبات المحرم وروحه المقدس بعيدا  
عن تجاوزها وكيف يتحدد مسار أدونيس النقدي الذي لا  
يقولف عن الدعوة إلى الإفادة من لغوحت الحدالة الفكرية  
فيقول:

الإبداع هو تحقيق دون نموذج، الإبداع نموذج  
ذاك، الإبداع ليس تقدماً نقدياً أو نموذجياً، إنه  
انطلاق - اكتشاف للأصل لانهية له.

إبداعه ليس في «الشرب» شيء لم يأخذه من  
الشرق، الدين، الفلسفة، الشعر، الفنون بمثابة  
شرقية كلها، لذلك يمكن القول إن الغرب  
«حضرها» هو ابن للشرق، لكنه تلقياً «لقبط»، إنه  
في دلالة أخرى، تمرّد على الأب، وهو الآن لم  
يعد يكفلي بمجرد العصور، وإنما يريد أن يقتل  
الأب. (٢٢)

إن أدونيس الذي كسيفاً ما نظر للحدالة التي لا تتعاضد  
مصالحة وإنما تتعاضد هجوماً، لأنها عرق لما هو سائد، يرمو  
لقيم المقارنة بين الحدالة في الغرب وما يسميه الحدالة في  
المجمع العربي فيقول:

تطأت الحدالة في الغرب في تاريخ من التغيير عبر  
الفلسفة والعلم والفن، وتطأت الحدالة العربية  
في تاريخ من التأويل، تأويل لعلاقة الحياة  
والفكر بالوحى الديني وبالماضي إجمالاً.

الحدالة الغربية مفادسة في المجهول في وما لم  
يعرفه، والحدالة العربية عودة إلى المعلوم.

الحدالة الغربية تتحرك في عالم لاسيطرة فيه  
للمقدس، والحدالة العربية تتحرك في عالم  
لاسيطرة فيه إلا للمؤسسات والرموز الدينية.

الحدالة الغربية تتحرك في عالم أمان مفهوم الله  
وأحياناً الإنسان، والحدالة العربية تتحرك في عالم،  
الإنسان فيه هو الميت والله فيه هو وحده  
الحق. (٢٣)

فالشعر العباسي والفكر الفلسفي والفقه ليست  
أصولاً وإنما هي «قراءات» للأصول، لذلك لا  
يمكن وضعها في مستوى واحد أو تقويمها  
بمعايير واحدة، وهذا ما يسمح لنا بتحديد دقيق  
لمصطلح «القراءات» فنقول إن القراءات العربية  
الإسلامية هو الشعر الجاهلي، والقرآن والحديث،  
أي هو هذه الأصول التي «ورثت» للمجمع والتي  
لا يختلف على أصوليتها، أما قراءات هذه  
الأصول فلا تسمى «قراءات» بالمعنى الدقيق، نكل  
قراءة للأصل بالرأي والمقل، إنما هي قراءة  
حديثة.

ومبتكلات الحدالة في الثقافة العربية ليست  
وليدة المواجهة مع الغرب والحديث، وإنما هي  
أساساً، وليدة المواجهة مع الأصحى أو مع الآخر  
شعر العربي (الأزلي، الفارسي، اليوناني،  
الهندي، السرياني...) ونحن اليوم نتابع هذه  
المبتكلات، لكن في مواجهة أكثر تعقيداً  
وضوحاً. ونعرف جميعاً أن معظم الذين تصدروا  
لقراءة التراث بدءاً من «عصر النهضة» قرأوا  
«القراءات» ولم يقرأوا «الأصول»، ومن هنا  
ظهر في تقديم فكر جديد، أو فتح أفق جديد  
للبحث.

قلت معظم لأخير إلى استغنائنا: الأول ما قام به  
على عبدالرازق في كتابه عن «الإسلام وأصول  
الحكم» وما قام به طه حسين في كتابه  
عن «الشعر الجاهلي»، وهذه قراءة لم تكتمل،  
عند أنها رفضت رفضاً كلياً. (٢٤)

إن حق النقد بجيز لنا أن نقف من تعاج أدونيس موقفاً  
نقدياً، ونحن إذ نقده نستجيب لنقد النقيدي ويكون بذلك  
أولياء لخروجه الفكري والفناني. فإذا كانت بداية النقد  
مساواة فإننا نفتح نقداً بسؤال غائب عن أدبيات أدونيس  
الذي يفسر أن القرآن والحديث من الأصول التي ورثت  
للمجمع ولا يختلف على أصوليتها؛ ولكن ماذا عن إعادة

عن النماذج والصور والأطراف التي تتشكل منها هذه الهوية بحيث يبقى فيمسة تهويماته الذاتية: «أجىء من بيت شيعي يرث الفاجعة لكنه ينتظر فرحاً بجيء»<sup>(٧)</sup>.

لا بد أن نوعي أدونيس الفردي حمية سرية داخلية يمكن لنا أن نلتقطها عن طريق إصغائنا لما لا يقال (Le non dit) وللمصمت، وللكتابات التلميحية:

لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضاً كتابة جديدة. كما أنه يمثل قطعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضاً قطعة معها على مستوى الشكل التعبيري. هكذا كان النص القرآني تحولاً جليلاً وشاملاً: به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البدئية والارتجال إلى ثقافة الروية والتأمل، ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهره اللوني، إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيقي وفي شموله نشأة ومصوراً ومعاداً<sup>(٨)</sup>.

### أدونيس وسلطة النص:

#### النص المرجع والنص اخية

إن أدونيس يقيم هنا سلطة النص وعليه يؤسس مرجعيته؛ لأنه يخشى الانقطاعات الجسرية بين الماضي والحاضر وينيط بنفسه دوراً هو من اختصاص أمة بكاملها، وهو الأدري أنه لا توجد تغييرات جسرية وانقطاعات حاسمة في تاريخ الفكر الإسلامي إلا في أذهان المثقفين الطوباويين؛ فالعلوي والمفارق والمقدس واللاسرني والرمزي والمعجيب، وكل ما اصطلاح على تسميته باسم «الغيب» ليس جانباً بدالياً فنياً ولا حقيقة غائبة من تاريخنا أو مرحلة من مراحل طفولتنا، وإنما هو جانب أصيل في كينونتنا.

ولكن هل يخشى أدونيس الشبهة بما هي تساؤل واعتراض ورفض ومخالفة، وكأنه لا يزال يمثل أول شبهة وقعت في الإسلام وتمثلت في تساؤل البعض «عما متروا من الخوض فيه» فإذا به يداري قسدية الأصول ليتعرض لتاريخية اللغة وحركيتها، بحيث نستظم أمر فصله بين النص

إذا كان نقد الحقيقة معنى توسيع مفهومنا للحقيقة فأين نقف من حقيقة الخطاب الأدونيسي؟ وماذا يبقى من هذا الخطاب إذا تعرض لتفكيك بناء وألياته أو قضيح الأعيبه واستراتيجياته؟ فهل أدونيس متعلق عصائيك بالتراث والأصول والحضارة العربية؟ أم أن خطابه مازال يتزعم تفتيقاً؟ أم أنه لا يزال يعاني أزمة السؤال المفتح الذي هو سؤال الهوية والانتحاء؟

غير أن أدونيس الذي يود الانتماء إلى فضاء الحداثة وما بعدها، لا يزال يمسك بأليات دفاعية لاهوتية يلجأ إليها يوعى أو بغير وعى كي يقطع الطريق على المترصين به، فيعود إلى النص القرآني ليقول:

إن دهشة العرب الأولى، إزاء القرآن، كانت لغوية. ولهذا لا يمكن الفصل على أي مستوى بين الإسلام واللغة. فالكتاب مطلق اللغة، ومطلق الوجود ومطلق للمنى، ونحن نجد أنفسنا أمام نص لا يسمى، أو لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته. إنه نص لا يأخذ معياره من خارج، وإنما معياره داخلي فيه. اسمه الوحيد الكتاب. والكتاب اسم إلهي ومعنى ذلك أنه مطلق؛ لا يترك معناه، ولا يبدأ ولا ينتهى. إنه ما وراء التاريخ الذي نستشفه ونقرأ عبر التاريخ<sup>(٩)</sup>.

من هنا، فإن علاقة الإنسان بالماضي أو القديم:

علاقة إيريسية أو جنسية. لأن الماضي يجب أن يظل في عنبرية كاملة. كما أن الإنسان في المجتمع العربي يحيا خارج الحركة التاريخية معلقاً بين ماضي هو الوحي ومستقبل هو النشور<sup>(١٠)</sup>.

هذه العنبرية التي يحدثنا عنها أدونيس تعود بنا إلى أي تمام في إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عنبرية أو لا تكون، حتى إنه يشبه إبداع الشعر أى خلق العالم باللغة، بخلفه جنسياً - بالفعل الجنسي<sup>(١١)</sup>.

إنها العنبرية التي وقف أدونيس خاشعاً دون قديميتها، لأن أدونيس مازال يفكر تحت وطأة وعيه لهويته الجمجمة ويصدر

غير أن الثقافة العظيمة ليست مجرد دعوة أو رسالة ينشر بها ولا هي مجرد استعراض لما أنجزه الفكر الحديث. إنها ثقافة مثقلة الأبعاد يتداخل فيها التفسير والتأويل والتفكيك. فاللغة لا تقرر الأشياء بحرفيتها أو بشكلها الساذج والغفل. لأن الجاز يقم الفجوة بين الكلمات والأشياء ويقتضي «عودة المعنى». وكل عودة هي استعادة، وكل استعادة هي اختلاف بقدر ما هي تشابه. والمعنى إذ يستعاد لا يتكرر بل يتحول إلى طبقات متراكمة من التأويلات.

«اللغة التي تتكلم من وراء الذات المتعالية ليست تعبيراً صافياً عن مقاصد صاحبها، وإنما هي تعبير عن معنى يستمعى أبداً على الحضور، إنه المعنى الغيبي الذي لا هوية له. والمثال على ذلك يقدمه لنا «النص القرآني» أو ما يسمى بـ «لغة المطلق» أي «Le Langage de l'Absolu» التي نمت بأنها لغة الحياد «Le langage du Neutre»؛ لأن كل مطلق حياد يشق عن الحصر والتعريف، وينفتح على التمدد والاختلاف ولا يكمل إلا بهما. من هنا، يستدعي النص التفسير لأن المكتتب المتشغيب يروى إلى الخروج من التشغيب نحو الوضوح والجلاء. فالتفسير يستحضر النص ولا يمكن للتفسير أن يوجد في فراغ أو خواء، إنه يحضر بحضور النص، ولا مكانة للنص إلا متى تأكد التفسير. وعندما تؤكد التفسير في النقد والثقافة فلكي نميزه عن الشرح والتأويل فالشرح يتسم بتعليميته وهو لا يضيف للنص المبدع شيئاً؛ لأنه لا يبدعه كما يبدعه التفسير الذي يعتبر بمثابة وصف أحادي للنص. أما التأويل فإنه يحرف النص ويسهم في تغييره لكونه يقرء نحو معنى مخبوء لا بد من الكشف عنه. لذا، يمكن القول: إذا كان التفسير ملازمة برفقة لسطح النص، فإن التأويل قراءة مفروضة وأتمة للنص.

ولكن ما إن يخضع النص للشرح والتفسير والتأويل حتى يخلو العمل في يد العالم الناقد نصاً مفككاً خارج سيطرة المؤلف. لأن النص بحاجة موجهة إلى القراءة، ولأنه يخاطب دائماً من يستطيع أن يقرأ ولا يبقى معلقاً في الهواء خارج العالم أو دون عالم لأن الناقد يقول أبداً أشياء لا يقرها النص. ولما كانت العلوم البنيوية والتفكيكية الحديثة يمكن أن تمتع بأنها لإحاد دون أسئلة لأنها أعلنت موت الكاتب

واللغة، أو بين النص وتأويلاته. فالتنص اليوم ينوء بفوضى التأويلات وتراكمتها وقد حولته إلى «نص» محنة تتمدد قراءاته وتسهجن؛ لأن كل قراءة يتعرض لها هي نسخة له لا نسخة طبق الأصل عنه. وكل قراءة تأويلية يجب أن تشكل في حركة امتداد تاريخي لأن حركة حلزونية تعود من حيث تبدأ. لأن الحركة لا تعني العودة إلى الجذر أو الأصل للوقوف عنده كما يقول أدونيس:

مثل هذه العودة تجعل من اللغة كياناً مقدساً، لغة فوق اللغة؛ أي أنها تعزلها عن التاريخ والزمن والإنسان وتغزلها إلى مطلق يحرك الإنسان باتجاه الألفية. هكذا تصبح اللغة إقامة مسبقة في الجنة. لذلك، ترفض التلوث بغير الأرض أو الاندماج في الواقع اليومي؛ لأن هذا الواقع تغير مستمر أي فناء دائم. غير أن التعلق بالألفية يؤدي إلى سلبية كاملة، ويصبح اشتراكاً كاملاً عن حركة التاريخ، وهذا يؤدي باللغة أن تعيش خارج الزمن والجمعة.<sup>(٩)</sup>

لذا، يرى أدونيس أنه لا يمكن أن تبدأ الثقافة المختلفة إلا بنقد الموروث نقداً جليلاً وشاملاً، إذ لا يمكن أن نبني ثقافة جديدة، إذا لم نخلخل تقليدياً بنى الثقافة القديمة، دون ذلك تكون الثقافة الجديدة طبقة تتراكم فوق طبقات الثقافة القديمة بحيث تمتصها هذه الأخيرة ولا تكون لها أية فاعلية، ويمكن أن تستمد هذه الثقافة الجديدة أسفلتها – يرى أدونيس – من عناصر قسامت في الفكر العربي كالفردية التي نادت بقيام مجتمع اشتراكي، أو الصوفية الداعية إلى أسنة الوجود، وتؤكد أولية الباطن، والقوى غير العقلانية كالحلم والخيال والرؤيا والحدس أو الشعور في توكيده مبدئ الحرية والإبداع لأن مناعة الشعب – كما يقول أدونيس:

تضعف تبعاً لمناعته الثقافية. فالشعب الذي لا يملك حضوراً ثقافياً خلاقاً، لا يمكن أن يكون له حضور سياسي خلاق، فلا سياسة عظيمة دون ثقافة عظيمة.<sup>(١٠)</sup>

ربما استطاعت تساؤلات أدونيس أن تقارب نخوما تتجاوز الفهم السلطوي البطوريكي الأحادي وتقيم التمايز بين مفهومي «التفسير» و«التأويل»، وهو تمايز تم توجيهه في مرحلة الصراع الإيديولوجي بعد القضاء على الاعتزال مع أواخر القرن الخامس. فصار التفسير ما يقدمه المذهب الرسمي من تأويلات، وأصبح ما يقدمه الخصوم تأويلاً زائفاً عن الحق والصحة، ووصم هؤلاء الخصوم بأنهم من الذين «في قلوبهم زيغ».

ولكن يبقى أن قارئ أدونيس يحار إذ يتساءل ما الجديد الذي أتى به؟ وما الأصول لمبتكر عنده؟ ما الذي يؤثر عنه بعد كل هذه المؤلفات والكتابات؟ هل خرق أدونيس الممنوع وانتهك المحرم؟

كلا. إن أدونيس لا يزال يؤكد البديهيات المسلم بها منذ زمن التأسيس، ولا يهد القيام بتجربة أركيولوجية لزمن الوحي والتأسيس، كما أنه لا يريد النيل من سلطة المقدس، لذا يعود دائماً لقراءاته السياسية لا التفكيكية ليقول:

إن الذين بمفهوم الانبعاثيين يتجاوز التاريخ، لأنه فيما وراء التغير. وليس له تاريخ، ذلك أنه هو التاريخ. ومن هنا يبدو في تناقض جوهرى مع الثورة. فهذه تعد بعالم جديد، نظرياً وعملياً، فتنتهي بذلك التاريخ قبلها، وتبدأ تاريخاً جديداً. وما أن الإسلام غاتمة الكمال، ويستحيل رجود ما هو أكمل منه، فإنه ينفي الثورة نفيًا مطلقاً. وإذا جاز الكلام على ثورة فيه، فإنما تكون احتجاجاً على السقوط التاريخي للإنسان المسلم، ومطالبة بالعودة إلى الإسلام - النبع الأصلي<sup>(١١٣)</sup>.

أدونيس وأسئلة الصحوة:

القرمطية ثورياً والإلحاد فلسفياً

غير أن أدونيس الذي يقر أن إسلام الانبعاثيين ينفي الثورة نفيًا مطلقاً، يعود ليرى أن الثورة القرمطية التي اتسمت بالتطرف أو بما كان يدعى بالإباحية وانتهت بالشعبوية

"La mort du sujet" فإن هذه العلوم قد تبعثر الأصول وتشتت وتصرف الانتباه عن الحرف إلى الروح. من هنا القول: إذا كانت كل كتابة مخاطرة وفاحطارة الحق هي كتابة الخطر والخذل<sup>(١١٤)</sup>.

و السؤال الذي تطرح على أدونيس: إلى أى مدى أوغل أدونيس حيث لا يجرو الآخرون؟ وهل كانت له قراءاته التأويلية أو التفكيكية؟ أم أن أدونيس قرأ التراث قراءة سياسية أكثر منها قراءة ثقافية؟ أم أنه شاء قراءته بأدوات أهل الباطن لا بأدوات أهل الظاهر، وسعى إلى استبدال ثقافة بأخرى ومذهب بأخر، محاولاً إسقاط حرمة الماضي وقدميته لا بالمعنى الميتافيزيقي أو الديني بل بالمعنى السياسي الذي دافعت عنه السنة مدة خمسة عشر قرناً؟

إن وعي أدونيس بجدلته العلاقة بين الاتباع والإبداع كان وعياً نظرياً لأنه أخضع في الكشف عن هذه الجدلته، كما أن هذا الوعي أوقعه في مهادى الانتقائية والتمييز غير المنضبط لكل ما هو خروج وبدعة. ثم إن اليدع التي شغلت أدونيس لحوا من أربعين سنة أنضمت به إلى السؤال المبطن الآتي:

لم كان الخطاب النقدي التقييدي التقييدي الذي ساد، خطاباً واحداً بنظرة واحدة لكن بأصوات متعددة؟ لم هذه النظرة الواحدة؟ هل لأنها حجبته غيرها؟ ولماذا؟ وكيف؟ هل كانت وحدها النظرة الصحيحة ولم عدت كذلك؟ وكيف؟ هل كانت هناك سلطة تلغي كل خطاب آخر؟ وما هذه السلطة؟ أمي دينية؟ أمي لغوية؟ أمي قومية؟ هل استمر هذا الخطاب مستمداً مكرراً، صبغة من صبغ إثبات الهوية وهو لذلك يميل إلى إلغاء غيره بوصفه تشكيكاً فيها؟

إن في هذه التساؤلات ما يشير إلى أن ذلك الخطاب التقييدي المتواصل يخفى وراءه صمتاً وغيباً ونقصاً. ونحن اليوم مدعوون إلى ممارسة قراءة لثرائنا تكشف عن الغياب والنقص وتستطيق الصمت<sup>(١١٥)</sup>.

والزندقة والإلحاد واستمرت دون أن تروض مدة ثلاثة قرون وهي ظاهرة فريدة في تاريخ الأمم، لأنها سلطة جديدة متحل العقل بدلاً من النقل، والإلحاد بدلاً من الدين<sup>(١٤)</sup>، مما أدى إلى:

إنكار الدين والنبوة أصلاً، وإقامة دين العقل من جهة، وإلى القول بالنبوة المستمرة من جهة ثانية. والنبوة المستمرة شكل من أشكال نفى النبوة الإسلامية من حيث إنها خاتمة النبوات. وهكذا لا تقتصر النبوة على فترة الوحي، وإنما هي، دون زمان، ولانتهائها لها<sup>(١٥)</sup>.

إنها دعوة إمامية باطنية، تصدر عن هاجس إيديولوجي أكثر مما تصدر عن هم معرفي، كما أنها دعوة ذات مرمى سلطوي سياسي يقع أسير إشكالاته ووحشية أحاديته. فأجوبة أدونيس تقوم على نوع من الانتقاد هدفه التفريق بين ما يصلح في التراث وما لا يصلح؛ بحيث لا يحتاج قارئ أدونيس إلى عين نقليّة كي يرى مدى الانحياز الذي تنطوي عليه هذه الانتقائية.

فأدونيس لا يتعامل مع الماضي أو التراث بوصفه هوية ينبغي تفكيكها؛ لأن الهوية لا تقيم في أصل ولا ثلث في لغة وشكل.

فأدونيس لم يقف من الإسلام وأصوله كخاله والنبوة والوحي والإمامة موقف المسائلة أو الشك أو النقد أو النقص، كأن أدونيس لا يزال أسير أصوليته. ونعني بالأصولية هنا طريقة في التعامل مع الهوية والذات والحقيقة؛ وقول هذه الطريقة أن يتوقف المرء عند حركة فكرة ما أو حركة سياسية ما ثم يسعى إلى التماهي معها والتشركز حولها واتخاذها معياراً لكل حقيقة ومقياس لكل معرفة.

هكذا لا يزال أدونيس يضرب بجذوره في رتبته الأولى؛ أي في ثقافته الدينية الإسلامية، إذ إنه يستعيد القراءات والتفسير التي يرى أنها مهدت للتحرر من الانغلاقية الدينية لا بالمعنى التراكمي بل بمعنى استجماع أزمنة كثيرة لا يرى انفكاكاً بين ماضيها وحاضرها؛ لأنها بحسب ربه أزمنة تتسع ولا تضيق.

وأدونيس يرى أنه «في مجتمع تأسس على الدين، باسم الدين، كالمجتمع العربي، لا بد أن يبدأ النقد فيه بنقد الدين ذاته كي ينعق الإنسان بما يفرضه، انتمافاً جنرياً وشاملاً<sup>(١٦)</sup>»، غير أن أدونيس لا يتصرف بوصفه مفكراً هدفه البحث والاستقصاء والنقد، بل هو يخرط في موقف إيديولوجي ذي هدف إنقاذي تحريري يفتني التمثيل بآبن الراوندى ومحمد بن زكريا الرازي، ويستشهد بقول آبن الراوندى:

إن الرسول أتى بما كان منافراً للمعقول مثل الصلاة وغسل الجنابة ورمي الحجارة، والطواف حول بيت لا يسمع ولا يبصر، والعلو بين حجرين لا ينفسان ولا يبضران، وهذا كله مما لا يقتضيه عقل<sup>(١٧)</sup>.

وهكذا ينتهي آبن الراوندى إلى أن:

العقل يناقض النبوة، كما أنه يرى أن معاني القرآن باطلة ويمثل على ذلك بقوله، لما وصف النبي الجنة، قال: فيها أنهار من لبن لم يتغير طعمه، وهو الحليب ولا يكاد يشتهي إلا الجائع، وذكر المسلى، ولا يطلب صرفاً، والزنجبيل، وليس من لبنذ الأشربة، والسندس، والبشرى ولا يلبس، كذلك الاستيرق الغليظ من الدنياج... ومن تخاليل أنه في الجنة يلبس هذا الغلظ ويشرب الحليب والزنجبيل، صار كعروس الأكراد والنبط<sup>(١٨)</sup>.

ثم ينتقل أدونيس من آبن الراوندى إلى محمد بن زكريا الرازي الذي نقد النبوة والوحي وأبطلهما إذ قال:

زعم عيسى أنه آبن الله، وزعم موسى أنه لا آبن له وزعم محمد أنه مخلوق كسائر الناس... وماني وزرادشت خالفا موسى وعيسى ومحمد في القديم، وكون العالم، وسبب الخير والشر. ومحمد زعم أن المسيح لم يقتل، واليهود والنصارى تنكر ذلك وزعم أنه قتل وصلب، وبما أن الله لا يمكن أن يتناقض فإن الأنبياء هم الذين يتناقضون، ومن هنا بطلان النبوة، لأن تناقضهم دليل على أنهم غير صادقين<sup>(١٩)</sup>.



بأنها خروج على الشريعة. والواقع أن الصوفية - كما يقول أدونيس - لم تعتمد في الوصول إلى الحقيقة، المنطق أو العقل، ولم تعتمد كذلك الشريعة. فالطريق التي يسلكها الصوفي لمصرقة باطن الألوكة ليست إلا شكلاً من علم الإمامة، وليس علم القلب الصوفي إلا شكلاً آخر لعلم الإمام الغالب<sup>(٢٤)</sup>.

وعندما يصير المتصوف من الخلق أجنياً، ومن آفات نفسه بريئاً، تتصل في فاعلية العقل، لتتعلق فاعلية القلب، وعندنا تهبط عليه لغة اللطيف الإلهي، لأن حاله:

كشف عن مناطق لا تحيط بها اللغة لأنها من غير طورها. فاللغة الصوفية تكون لغة ثانية داخل اللغة الأولى، هي لغة الرمز والإشارة، لذا فهي بالضرورة باطنية، سرية.<sup>(٢٥)</sup>

وتأتي أهمية التجربة الصوفية في كونها ترى أن النص القرآني دال لغوى للملول هو الوجود. كما ترى أن «الدلالة في ظاهر اللغة عرفية والدلالة في باطنها ذاتية»<sup>(٢٦)</sup>

لذا، تصبح التجربة الصوفية بنظر أدونيس نفاً لكل تفسير جاهز، وتأسيساً لتأويل جديد في تجربة الوجود والمعرفة بها «تبطل المعرفة أن تكون شرحاً لمعنى قبلي أو تسليماً بقول موسى، وبها يصبح الوجود حركة من التحول أو من الضياع في ضياع لا ينتهي»<sup>(٢٧)</sup>.

فالتصوف يرى أدونيس يؤسس للمدولة العربية؛ لأنه تأويل لعلاقة الحياة والفكر بالوحي الديني، كما أنه مشاركة في المجهول واللامرجعية له إلا النجاة والوجد الذاتية. والتجربة الصوفية في إطار اللغة العربية ليست مجرد تجربة في النظر، وإنما هي أيضاً، وربما قبل ذلك، تجربة في الكتابة تجاوزت تراث «القوانين» كي تقيم تراث «الأسرار»<sup>(٢٨)</sup>. فالصوفية أسست لكتابة تعليمها التجربة الزوقية، داخل ثقافة تعليمها معرفة دينية مؤسسية. غير أنها ظلت كتابة على هامش التاريخ الثقافي العربي. كتابة لا مكان لها. كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون في المكان، بل في تصومهم، كأن النص بالنسبة إليهم الوطن والواقع، وكأن الكلمات مخاضاً لترويه وآفاقه ورموزه.

هكذا قرن أدونيس بين الثورة السياسية «القرمطية» والثورة الفكرية «الإلحادية/التحررية» بعد أن رأى:

أن الدين لم يعد هيوماً ليس للإنسان فيه غير دور التلقين والتسليم، وإنما أصبح صموداً أيضاً للإنسان فيه دور الإبداع. هكذا بدل أن يستمر الدين غيباً يجب أن يخضع له العقل، أصبح غيباً يجب أن يخضع هو للعقل، أي لتجربة الإنسان وحياله. فالدين للإنسان، وليس الإنسان للدين<sup>(٢٩)</sup>.

أدونيس وأسئلة الإيديولوجيا:

الباطنية الإمامية والصوفية

فالدر الذي يدعو إليه أدونيس يتمثل بالتجربة الباطنية الإمامية وهي:

تجربة تقوم على تجاوز التاريخ المكتوب، وعلى تجاوز الظاهر المنظم في تعاليم وعقائد؛ لأنها تنسج إلى باطن العالم وتعني بعمقه الخفي أو المستور<sup>(٣٠)</sup>. لذا، يرى أدونيس أنه:

إذا كانت النبوة المحمدية خاتمة النبوات، فإنها خاتمة الظاهر، ذلك أن لها ما يجمعها في الباطن وهو الإمامة أو الولاية. فالولاية هي باطن النبوة. النبوة يتميم آخر هي الشريعة، أما الولاية فهي الحقيقة. وهكذا يكون الإمام ينبوع المعرفة الكامنة فيما وراء النص؛ لأن الإمامة هي الحضور الإلهي المستمر الذي يحول دون تشيؤ الحقيقة في مؤسسات وتقاليد وتشريعات تحولها بالتالي إلى حرف ميت<sup>(٣١)</sup>.

من هنا، فإن الإمامة: تكون بمثابة التقاء بين الزمني الذي هو الظاهر أو الشريعة والأبدى الذي هو الباطن أو الحقيقة، بين المتغير والثابت، المنتهي واللامنتهي<sup>(٣٢)</sup>.

ولما كانت التجربة الصوفية تنطلق من القول إن الوجود باطن وظاهر، وإن الوجود الحقيقي هو الباطن، فقد ترتبت على هذا المنطق نتائج كثيرة استلزم فهم القرآن فهمها جديداً، بخلاف الفهم التقليدي، ورافعها اتهام التجربة الصوفية

من يقرر المعنى الصحيح الذى ينطوى عليه النص القرآنى؟ هذا هو اللداع الأساس من مدارات الخلاف أو الصراع بين التجربة الذاتية والمؤسسة الموضوعية، والنص نفسه هو مكان الصراع<sup>(٣٤)</sup>.

غير أن الصوفى، إذ يتجاوز قراءة وتأويلها ظاهر النص إلى باطنه فإنه «يؤدى إلى زلزلة الفكر القائم عليه فقها وشرعا، وفى زلزلة هذا الفكر ما يزلزل السلطة التى تستند إليه»<sup>(٣٥)</sup>.

وإذ ينظر أدونيس إلى التجربة الصوفية بوصفها مساراً فكرياً روحياً، وليس بوصفها معتقداً دينياً وحسب، فإنه يرى فى:

التمفصل بين الفقهاء الشرعى من جهة، والسلطوى السياسى من جهة ثانية ما دفع أهل الظاهر إلى أن يفكرُوا ويمثلُوا، كأنهم يملكون النص القرآنى، نص الوحي، ملك استعشار واحتكار بحجة الحفاظ على الدين. وهذه فى الواقع ليست إلا حجة للحفاظ على السلطة القائمة وعلى ثقافتها. بدءاً من ذلك أخذوا يرون فى كل من لا يشاركهم طريقتهم فى فهم النص، خارجاً عليهم، عاملاً على أن يسلبهم تلك الملكية. إذن، لتحل عليه اللعنة، وليوصف بأنه مستبد، وضال وزنديق وكافر. وهذا مما حول المجتمع الإسلامى إلى مجتمع نبد وعزل وإقصاء، مجتمع نفى وقتل، وسوغ أهل الظاهر هذا كله بالنص القرآنى نفسه. وهكذا حولوا هذا النص من كونه ميداناً للتنافس على استقصائه والكشف عن أبعاده الفكرية إلى جملة ميداناً للتنافس على السلطة<sup>(٣٦)</sup>.

إذا كانت هذه رؤيا أدونيس التى تقر بأن قراءة الظاهر إنما هى مصيدة أو فخ بإمكانها أن تلتقط سور النص المحكمة والمتشابهة وتسمرها، فإن تأويلات النص تمحو قراءة لتحل محلها قراءة أخرى، لأن القارئ إذا عاد إلى حنايا اللغة الأولى أو لغة الظاهر أحس بالفرقة والضياع وأيقن أن زمن الثبات والطمأنينة لربخل فى غفلة عنه ليحل محله زمن غربة وجودية جديدة تتطلب آليات فى المعرفة وفى التأويل جديدة.

ويرى أدونيس أن الصوفية كما السورالية حركة لقول «اللامقول واللامرئى واللامعروف»<sup>(٣٧)</sup>، ومما تتفقان فى توكيد أن فى الوجود جانباً باطنياً مجهولاً، وأن معرفته لا تتم بالطرق العقلانية المنطقية. ومع أن الصوفية تدعى والسورالية حركة إلحادية، فإن أدونيس يقر أنه ليس بينهما أية قرابة على صعيد اللغة أو على صعيد المرحلة التاريخية أو على صعيد الثقافة، «غير أن هنا كله يوضح يؤس القراءة النقدية للصوفية، ويؤس فهمها، ويؤس المستوى النظرى المعرفى عند دارسى الثقافة العربية، ويؤس الصورة التى قدمت لنا بها هذه الثقافة نفسها»<sup>(٣٨)</sup>. فالتجارب الكبرى - وفيها الصوفية والسورالية - فى معرفة الجانب الخفى من الوجود، تتلاقى فيما وراء اللغات، وفيما وراء الثقافات:

فالسورالية صوفية وثنية بلا إله، وغابتها التماهى مع المطلق، والصوفية سورالية تقوم على البحث عن المطلق والتماهى أيضاً معه<sup>(٣٩)</sup>.

فالكاتبه الصوفية:

كتابة بالأعصاب والارتعاشات والتوترات الجسمية والروحية. كتابة تدخل فى الكلمات نفسها أعصاباً فتشعرك كأنها مليئة بالخدوش والجراح والتمزقات. إنها كتابة لا تخضع لأية طريقة ثابتة أو مسبقة، وهى نقىض لكل ما هو مؤسسى. إنها الكتابة اللامعيارية بامتياز، كما أنها حركة دائمة من الابتداء وكمثل الكتابة نفسها<sup>(٤٠)</sup>.

من هنا، فالمسألة عند أدونيس اكتشاف لغة غير معروفة، واختيار المجىء من المستقبل لا من الماضى. فإذا كانت الصوفية بدعة كتابية تتجاوز الأطر الدينية بالمعنى الحرفى أو المؤسسى، فإن «البدعة - بنظر أدونيس - معيار يكشف عن طبيعة الفكر الدينى المؤسسى ومستواه»<sup>(٤١)</sup>.

فالتجربة الصوفية تمثل فكراً وكتابة، انقلاباً معرفياً فى تاريخ الفكر العربى الإسلامى، سواء نظر إليها بوصفها «تديناً» أو بوصفها «هرطقة».

والسؤال الملح يبقى:

## أدونيس وأصله الشعر:

## الحداثة تغاير الكتاب والسنة والإجماع

هذه الحالة الصوفية تشابهها عند أدونيس حالة شعرية، ترفض أحادية القراءة الكلاسيكية ومعاييرها وأنماطها لتطرح قراءة للمغامرة والكشف والتعدد والاختلاف:

فالتقد الحديث لم يعد مؤسسة أو نادياً أو جمعية ماسونية ينضم إليها نقاد العصر الحديث باسم التضامن أو الأثرة (٣٧).

والصراع بين ملذهب النقد الحديث لا يميل إلى طرح «مقولة مطلقة» أو «مقولة ملزمة»، والتاقد الحديث عندما ينقد ينقد لذاته في الدرجة الأولى قبل أن ينقد للقارئ موجهاً ومعلماً، إنها رغبة الخاصة عن النص، وإنها قراءته التي لا تلزم سواه.

من هنا، صارت اللغة في الشعر مسكناً مفرغاً من مضامينه المألوفة التي تبحث على الطمأنينة والارتياح. لقد مال الشاعر المحدث اللغة بالشقوب وتسرب الأضواء وقتل امتدادها الماضي، وتحول بها إلى «درجة الصفر» وأفرغها من ذاكرتها، كما أفرغ ذاكرة القارئ ومألفه، وحمله إلى عالم «غير إنساني»، عالم من الرعب والهول والوحدة، إذ لم يعد القارئ يجد متكناً يستند إليه، أو قاعدة ترسم له معالم الطريق أو كيفية التولوج والبدء بقراءته النقدية.

لقد تحول الشعر من وجود بالفعل إلى وجود بالقوة التي يحلها الاحتمال والمفاجأة والصعق. فيعد أن كان المعنى في اللغة الشعرية الأولى موجوداً مسبقاً، صار المعنى في اللغة الحديثة ينشأ في أثناء الكتابة، إنه معنى يهدى أتٍ لامتني قبلى ماضي.

لذا، فإن الخلاف لم يعد يتجلى في الكتابات الشعرية وحدها، وإنما في القراءات النقدية التي تدرس هذه الكتابات؛ لأن بعضها يحاول عبثاً أن يردّها إلى التراث التقليدي، فيرى إلى جدلتها ومغايرتها فيتهيب هذا التحول الخطير، والبعض يحاول أن يقرأها مبتورة عن ماضيها، وهنا تكمن خطورة البحر أو عدم إمكان الناقد أن يرى أن الجدة تعني الإضافة والمغايرة لا التقليد والمحاكاة.

هكذا، يدعو الإبداع في نظر أدونيس نقياً لكل صيغة

جاهزة وتجاذو لكل شكل موروث:

إن المحدث في دلالته الحرة الأصلية هو ما لم يكن معروفاً في كتاب، ولا سنة، ولا إجماع. هذه الكلمة هي أصلاً، دينية، ثم أصبحت وصفاً يطلق على الشعر الذي يخالف الشعر القديم، الشعر المعروف، والذي ينمقد عليه الإجماع. هذا الشعر «المخالف» هو ما سمي «المحدث» و«الولد» (٣٨).

فاتراث مادة حيادية، لا تهجم ولا تراجع، أي لا تتحرك إلا بين يدي المبدع. ولهذا كان لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث، ولهذا كانت جملية الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي هي التي تفصح عما سمينا بزمّن الإبداع. بهذه الجدلية تتجاوز المعنى الصورة التقليدية الثابتة للنص وللشعر من أنه «أولية جماعية، لا تجرّبه إبداع شخصي، ومن أنه مؤسسة ونظام، وليس حرية ونشوة» (٣٩).

إنما كانت هذه بعض أوجه قراءة أدونيس لتشيؤ التراث الديني والسياسي والشعري وتحوله إلى معطى قبلى ميت، فإن مفكراً كنصر حامد أبى زيد يرى أن أدونيس في دراسته للتراث والتحولات إنما ينطلق من همومه كشاعر:

معضلته في تعامله مع معنى الإبداع هي الانحياز غير المنضبط منهجياً بعلاقة الجدل بين الذات وموضوعها. هنا الانحياز جعله يضع في جبة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرفض كامرئ القيس وأبى نواس مع شعراء يقوم موقفهم على الالتزام كشعراء الخوارج والشيعة مع شعراء يصمم تصنيغهم من حيث الموقف كعمر بن أبى ربيعة، وجعل بينة وأبى تمام (٤٠).

هذا ولم يقف الخلط للهمجي عند حدود الشعر، إذ إنه سبق وتجاذوه في أفق الفلسفة حيث اعتبر أدونيس إنجاز ابن الرواندي والرازي ثورة في تفكيرهما النبوة على أساس عقلي؛ إذ ربط أدونيس ربطاً ميكانيكياً بين نقد الوحي بالمسقل والإنحداد، وعلت بالتالي نبرته الحماسية لأن الإنحداد هو

خروج على النسق الديني للمجتمع.<sup>(٤١)</sup> وفي هذا يقول أدونيس:

إذا كان الإلحاد نهاية الوعي فإنه بداية موت الله،  
أى بداية المدمية التى هى نفسها بداية لتجاوز  
العدمية. (٤٢)

والسؤال الأخير: كيف لأدونيس أن يهتدى بالحق حارساً  
وهادياً بعد أن أطال الحديث فى التصوف وفى أساسه المعرفى  
الذى هو نقد للمقل ومقلاته وبرايمته:

إن أدونيس الشاعر - لا المفكر - هو الذى يتعامل  
مع التصوف، فهو ينظر إليه من منظور شعرى.  
لأن التصوف لم يحرر الإنسان من الشريعة كما  
يتوهم صاحب البحث. كما أن إنجازات الفكر  
الصوفى لا يمكن تميمها على مستوى اللغة  
والفكر كما فعل أدونيس (٤٣). \*

لقد خلقت تساؤلات أدونيس التى تكررت منذ (الثابت  
والمتحول) ١٩٧٤ وحتى (النص القرآنى وأفاق الكتابة)  
١٩٩٣. نقول: كبيرة فى التسيج الشفائى والدينى السائد،

## الهوامش:

### بصادر البحث:

- ١ - أدونيس: ها أنت أبهى الوقت، صورة شعرية - نقائية، ط. أولى، بيروت دار  
الأداب ١٩٩٣، ص ٥٧ و ٥٨.
- ٢ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ط. أولى، بيروت، دار العودة ١٩٨٠، ص  
٣٣٠.
- ٣ - أدونيس: النص القرآنى ولقائى الكتابة، ط. أولى، بيروت، دار الأدب  
١٩٩٣، ص ١٠٥ و ١٠٦.
- ٤ - أدونيس: المرجع السابق، الصفحات: ٢١، ٢٢، ٢٩، ٣٠.
- ٥ - أدونيس: الثابت والمتحول، ط. أولى، ج ١، الأصول، بيروت، دار العودة  
١٩٧٤، ص ٤٠ و ٤٩.
- ٦ - أدونيس: الثابت والمتحول، ط. أولى، ج ٢، تاصيل الأصول، بيروت، دار  
العودة ١٩٧٧، ص ١١٥.
- ٧ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، مرجع سابق، ص ٣٧.
- ٨ - أدونيس: الشعرية العربية، ط. أولى، بيروت، دار الأدب ١٩٨٥، ص ٣٥  
و ٣٦.
- ٩ - أدونيس: سياسة الشعر، دراسات فى الشعرية العربية المعاصرة، ط. أولى،  
بيروت، دار الأدب ١٩٨٥، ص ١١.
- ١٠ - أدونيس: الثابت والمتحول، ط. أولى، ج ٣، صيغة الحداثة، بيروت، دار  
العودة ١٩٧٨، ص ٢١٨.
- ١١ - Jean Ricardou, : Problèmes du Nouveau Roman, Paris,  
Ed. du Seuil 1967 p. 111.
- ١٢ - أدونيس: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص ٢٠ و ٢٣.
- ١٣ - أدونيس: الثابت والمتحول، تاصيل الأصول، مرجع سابق ص ٢٠٦.
- ١٤ - أدونيس: المرجع السابق نفسه، ص ٢٠٨.
- ١٥ - أدونيس: المرجع نفسه، ص ٢٠٩.

- ١٦ - أدونيس: نفسه، ص ٢١٤.
- ١٧ - أدونيس: نفسه، ص ٧٥.
- ١٨ - أدونيس: نفسه، ص ٧٦.
- ١٩ - أدونيس: نفسه، ص ٨٧.
- ٢٠ - أدونيس: نفسه، ص ٢١٣.
- ٢١ - أدونيس: نفسه، ص ٩١.
- ٢٢ - أدونيس: نفسه، ص ٩١.
- ٢٣ - أدونيس: نفسه، ص ٩٢.
- ٢٤ - أدونيس: نفسه، ص ٩٢.
- ٢٥ - أدونيس: نفسه، ص ٩٥.
- ٢٦ - أدونيس: النص القرآني وألفاظ الكتابة، مرجع سابق ص ٣١.
- ٢٧ - أدونيس: الثابت والمتحول: الأصول، مرجع سابق ص ٩٩.
- ٢٨ - أدونيس: الصولية والسونية، ط. أولى، بيروت، دار الساقي ١٩٩٢، ص ٢٦.
- ٢٩ - أدونيس: المرجع السابق نفسه، ص ١١.
- ٣٠ - أدونيس: المرجع نفسه، ص ١٥.
- ٣١ - أدونيس: نفسه، ص ١٦.
- ٣٢ - أدونيس: نفسه، ص ٥٩.
- ٣٣ - أدونيس: نفسه، ص ١٧٣.
- ٣٤ - أدونيس: نفسه، ص ١٧١.
- ٣٥ - أدونيس: نفسه، ص ١٧٢.
- ٣٦ - أدونيس: نفسه، ص ١٧٢.
- ٣٧ - انظر: Serge Doubrovsky: Pourquoi la Nouvelle Critique? Paris, Ed. Mercure de France 1966, p. 21
- ٣٨ - أدونيس: النص القرآني وألفاظ الكتابة، مرجع سابق، ص ٩٥ و ٩٦.
- ٣٩ - أدونيس: الثابت والمتحول: الأصول، مرجع سابق، ص ١٠٥.
- ٤٠ - نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وأليات التأويل، ط. ثالثة، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٤، ص ٢٤٤.
- ٤١ - المرجع السابق، ص ٢٤٩.
- ٤٢ - أدونيس: الثابت والمتحول: الأصول، مرجع سابق ص ٩٠.
- ٤٣ - نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وأليات التأويل، مرجع سابق، ص ٢٥٠.
- ٤٤ - أدونيس: النص القرآني وألفاظ الكتابة، مرجع سابق ص ٦٩.
- ٤٥ - أدونيس: المرجع السابق، ص ١٧٨.





نص وإضاءات









## كمال أبو ديب\*

الكتاب: أسس المكان الآن. المخطوطة التي تصب إلى التنبؤ ويحققها وينشرها أدونيس

القرآني الكريم. ثم إن لفظة «الكتاب» في النص القرآني لم ينحصر استخدامها في الإشارة إلى القرآن الكريم، بل انبثقت لتكتسب دلالة شاملة على النصوص التوجيهية، فأسمى اليهود والنصارى، مثلاً، «أهل الكتاب».

وبهذه الروح السخنة التي تميز فضاءات شائعة من التاريخ الثقافي العربي، يوسعنا أن نرى في عمل أدونيس الجديد نصاً يتشابه على مستوى الدلالة المخصصة مع الاستخدامات السابقة عليه للفظ «الكتاب»، لا مساساً أو تطاولاً على مكانة أي منها. أما الدلالة المخصصة التي أعنيها فهي الدلالة على أهمية العمل وموقعه في المجال الذي ينتمي إليه، وعلى مكانته بين منجزات صاحبه. وبهذا المعنى، يبدو أن أدونيس ينسب للقراءة الجديدة الإبداعية التي يقدمها للتاريخ العربي مكانة الأم من القراءات الأخرى، كما يبدو أنه ضمناً يوحى بأنه بموضع هذه القراءة في مكانة فريدة، تأسيسية أو اختتامية، ضمن عمله الإبداعي نفسه وفي سياق

«ألم، ذلك الكتاب لا ريب فيه صدق الله العظيم.

منذ أن نزلت هذه الآية الكريمة، اكتسبت لفظة «الكتاب» مكانة متميزة في الوجدان العربي والثقافة العربية. وإنه لمن تجليات التفتح، والأهمية الفكرية، والتسامح، والروانة في الإيمان أن اللفظة لم تخط بهالة من القداسة تمنع استعارتها إلى سياقات أخرى غير السياق القرآني وعالم الوحي. فلقد أسمى العرب الأوائل، على قرب في الزمن بينهم وبين نزول الآية، ووهج حميا الإيمان، والغيرة على الدين والتسامي به عن كل ما قد يمس به من مشوّهات أو تشابهات سلبية، ما أنجزه سيبويه من عمل رائع في اللغة والنحو «الكتاب» هكذا بصيغة التثنية، إكباراً لمؤلفه ودلالة على المكانة التي يحتلها بين ما يماثله من أعمال في مجاله. ولم ير المؤمنون في استخدام هذه الصيغة ما يسعى إلى الأصل

\* أستاذ كرسي العربية بجامعة لندن.

وأجابه أن الزمان

ليس إلا دماً

يتجس من شريان المكان.

(ص ١٨٩ مصندق)

ويعمق هذه العلاقة فعل «يتجس» بدلالته اللغوية وصبغة التشديد على الحجم منه، كما يعمقها امتلاك المكان لشريان واحد، لا لشرايين عديدة، كما هو المألوف من التعبير في مثل هذه الحالة. وإذا كان للمكان شريان واحد، وكان الزمان ليس إلا دماً يتفجر ويرشح منه، فإن تحكم المكان بالزمان وكنته ومساره يكون كلياً لا تشوبه عوامل أو فاعليات أخرى. ولقد نشأ أدونيس في أحضان فكر فلسفي يسند إلى المكان (الجغرافيا) دوراً أسمى في صياغة التاريخ، ويحدد نشوء الأمم بطبيعة المكان ودوره وخصائصه. وما هو ذا يحتاج من معين هذا الفكر نقلاً إياه إلى سياق مغاير ومماثل في الوقت نفسه، لكن مضمناً مقولته أبعاداً تتجاوز السياسي المباشر إلى الوجودي القصي وما يتحسس مع الماورائي (الميتافيزيقي) الأبدى. وعلى أهمية تناول أدونيس هذه المعضلة، فإن بحثها بتفصيل أبعد في هذه الدراسة يبدو صعب المثل، فهي تحتاج إلى تحليل واف وتأمل دقيق لكل مكان تتجلى فيه في النص، ولكل زمن تتجلى فيه كذلك، إذا كان لنا أن نعمل بروح المقولة التي يبلورها (الكتاب) نفسه عن العلاقة الجبرية بين الزمان والمكان. ولعلني أقوم بهذا العمل في مكان وزمان آخرين.

١ - ١

ولعل أول ما يلفت النظر على صعيد سبوري (يتعلق بحياة الشاعر والسياق المكاني والزمني لعمله الإبداعي) أن أدونيس ينتج هذه القراءة الأكثر شمولاً وعمقاً وتمسداً في المنظور وضخامة وجذرية وخصائية وحميمية، وهو يعيش خارج الفضاء العربي الذي يقرأه. فكأنما إيفاله في النأي الفينيق عن المكان والزمان لا يزيده إلا انغماساً وتجذراً فيهما؛ وكأنما تجربته في المنافي الأوروبية تجربة عودة جذرية إلى الوطن والفضاء الخاص، إلى الرحم الملقف حيث يظل

محاولاته على مدى خمسة وأربعين عاماً لبلورة رؤية ناضجة للتاريخ - الذي يقرأه الآن بعدة اكتملت لها أدوات لم تتوفر جميعها لسابقتها من قراءاته. غير أن الدلالة الأكثر عمقا للمنوان والنص، في ما يبدو لي، هي الدلالة الفردية الشخصية؛ ذلك أن (الكتاب) هو بين أعمال أدونيس كلها كتابه الأكثر شخصية وحميمية وإفصاحاً عن لواجهه وهمومه ومأساه وتعقيدات لاوعيه ووعيه كليهما، وعن صباهه وما يتصج في ذاته من نزوع لتجاوز بحر الدم التي تفور بالتباريح. إنه كتاب كويلسه وقباجمه، وشهادته الختامية على نفسه وتعبته لها كما لم يمرها في أي عمل آخر.

بيد أن (الكتاب) هو أيضاً «الكتاب»، بصبغة التعريف والإطلاق هذه، الذي يكتنه ويلوهر وتقصى مسألة جوهريه في محاينة الوجود الإنساني، هي مسألة العلاقة بين المكان والزمان. وإن ذلك ليتأ ناصعاً من الغلاف والمنوان :

### الكتاب

#### أمن المكان الآن

حيث يقحم المكان في سياق سلسلة مكونين للزمان هما الأسس واليوم. ويبدو هذا الإقحام إشكالياً، خصوصاً في ضوء ما سأقوله في فقرة لاحقة : فهو من جهة إقحام تجاروي، لا يحكمه منطق تولد أو تشابك، ويقدم الأسس على المكان؛ لكنه، من جهة أخرى، يمنح المكان مركزية عالية بوضعه في وسط السلسلة والسماح بالاشعاع باتجاه ما قبله وما بعده. ومن الشيق أن السلسلة متصلة لا تفصل بين مكوناتها فواصل، فهي تسمح بقراءتين على الأقل: وأسس المكان والآه ثم وأسس هو المكان الآه. ومن الضروري أن تقصى جميع المواطن في النص التي تجتلى فيها العلاقة بين الزمان والمكان لمتابعة اكتشاف الإشكال المطروح. وإذا كان الزمان والمكان يعدوان في الفكر العام طرفي ثنائية ضدية، فإن النص يلنى، في مقاطع منه، هذا التعارض بينهما ويكشف التواضج الجوهري فيهما، وعلاقة التوليد النابعة من المكان للزمان :

صفاء الشعرى؟ أم يتطلع الفضاء الذى يحمله، ويهشم جدران الجيتو الروحى والفكرى الذى يقطعه، ويمضى باحثاً من جديد عن فضاء آخر لشاعريته النادرة وبهاء لغته التى لا تكاد تضارع؟ ذلك واحد من الأسئلة الكثار التى يفرسها أدونيس علينا بـ «الكتاب»، هو الذى علم أن تطرح الأسئلة وينتهج بها أكثر مما تقدم الأجوبة وتطرب لها. وإن إجابتي المبدئية لتتميل إلى البديل الثانى، لما فى أدونيس من ندر لذ نفسه للشعر ومن إيهال غوري فى منابه، وإشكالاته، وطبيعته، ودوره فى الوجود، فينأيا وماورأيا. أوليس أحد أصوات كتابه هو الذى يقول:

لا وقت فى الأرض، إلا

لكى نجعل الأرض شعرا. (ص ٢١، هامش الصندوق)

كما يقول:

وطن لا يولد، أو لا ينمو

فى حضن قصيدة،

رثة مسدودة.

(ص ٢١٢ هامش الصندوق)

٢

تاريخياً، يشق «الكتاب» وجوده من فعل الكتابة الفيزيائية، أى من تحويل التشكيل الصوتى للغة إلى تشكيل بصري. لا كتاب دونما كتابة. ولقد قامت دراسات واسعة ومثيرة للعلاقة بين الشفهي والمكتوب، بين المروى حفظاً والمرد، بين الذاكرة وإعادة إنتاجها للصوت المحفوظ والتسجيل واستعادة العين له دونما ضرورة للحفظ. ولست هنا فى معرض مناقشة مثل هذه المسائل. غير أن جاني واحد من اشتقاق «الكتاب» من الكتابة يعينى لملاقته المباشرة بنص أدونيس. ذلك هو نقل الشعر من كونه مادة صوتية تقوم على تنظيم ماء وتشكيل للغة صوتياً، إلى كونه مادة مكتوبة تقوم على تشكيل اللغة تشكيلاً هندسياً فى فضاء ينظم على أسس من العلاقات المساحية والقراعية بين الكلمات والكتل. فى

مكوناً أبداً، وكأنما كل مكان يعيش فيه يظل طيفاً لا يحفر نفسه فى مرآة روحه وغياهب وعيه ولاوعيه التى يظل يحلها مكان واحد لا ثانى له هو الكوفة، المدينة - الرمز كما يشكلها: مسرح البدايات الواعدة العذبة، والطفولة الجميلة، والمأسى والفجائع، ومفازة الكوايس ومهامه الأحلام للمروعة، التى فى ترابها وفضائها تشكل وتبعن وتصلب الزمان الذى هو تاريخ أدونيس الشخصى وتاريخ متنبه المضيق (بكسرة على الياء وبفتحة) الراى المفجوع فى الآن ذاته، وفى كل ألوان لها.

ومن الجلى تماماً أن فى هذا الفعل نوعاً من الإقصاء للفضاء الذى يعيش فيه أدونيس والابتئات عنه. مما يؤدى إلى الإسهام فى تشكل ظاهرة ثقافية جليلة الأهمية والدلالة فى شعر المهاجر العربى الآن أسميتها فى مكان آخر «تأسيس: الغيتية الثقافية». ولابد أن يأتى يوم يقوم به باحث ما براسة هذه الظاهرة التى يسهم فى تشكيلها عدد كبير من الشعراء والمبدعين العرب الذين هاجروا خلال ربع القرن الأخير بالتحديد إلى الغرب وقاع أخرى من العالم. وسيكون شيقاً بحق أن نقارن بين علاقة هؤلاء المهجرين الجدد وعلاقة أجيال سابقة من المهاجرين العرب، فى فترات تاريخية مغايرة للفترة الراهنة، بثقافات المهاجر التى نزحوا إليها وبمجمعاتها. أى فرق كبير سيبدو إذ تقوم بمثل هذه المقارنة بين علاقة جبران خليل جبران، مثلاً، بالثقافة الغربية وعلاقة شاعر تربطه بجبران وشائج كثيرة ومتينة، هو صاحب «الكتاب». وكم سيكون مغيراً أن نقارن على هذا الصعيد بين الشاعر الذى ابتكر النبى، ونبية، الشاعر الذى يتقمص المتنبي، ومتنبه.

٢ - ١

ولأن أدونيس يحل عمله الجديد فى المكافئة التى يختارها له، فإن يوسمى الاحتفاء به بالقول: هذا الكتاب لا مرء فيه، بمعنى أنه بحق ذرة تاج شعر أدونيس وخاتمة نصف قرن من الإبداع الشعرى، والصراع مع اللغة، والأشكال، والمكونات التاريخية للثقافة، ومعطيات العالم المعاصر، ومع النفس، والمكان، والزمان. هل يصمت أدونيس صمتاً طويلاً أو نهائياً بعد هذا «الكتاب»، وقد أكمل لنا

منته، فيما يظهر هامش التعليقات الأيسر (ص) بحرف ١٢. كذلك تختلف الحيزات من حيث درجة انتظامها وبروزها عبر (الكتاب) كله. وأكفها انتظاما وبروزا واستمرارا عبر الكتاب هو الحيز (ع). أما (ص) فإنه أقلها بروزا وانتظاما. ويقع (م) بينهما من حيث درجة انتظامه، وهو مغاير تفاوتنا شديدا، فهو كثيف في بعض الصفحات حتى ليفيض عن فضائه المحدد له ويتأثر تحت الصندوق الحاصر للحيز (ع)، وهو يخيب عن كثير من الصفحات كلما ازداد النص تقدما باتجاه القسم رقم VIII، حيث تنحصر هنمنة النص كله.

إضافة إلى هذا التشكيل الهندسي للفضاء، هناك انقسام أوسع على مستوى تشكيل النص الكلي. فهو ينقسم إلى أقسام (أو أبواب) متعددة متباينة، أبرزها أقسام مرقمة بالأرقام اللاتينية من I إلى VII، وتتلو ذلك أوراق مضافة إلى الأصل تحمل رقم VIII، ثم قسم يحمل الرقم IX بعنوان الفوات ثم القسم العاشر X والأخير من هذا الجزء من (الكتاب) بعنوان توقيعات. وفي كل قسم اقتباس من شعر المتنبي مدرج تحت الرقم مباشرة. وتفصل بين بعض الأقسام «فاصلة استباق» مغايرة في تنظيمها ونمط طباعتها والروح الطاغية عليها لغيرها من أقسام النص.

وداخل كل من الأقسام I إلى VII هناك قسمان رئيسيان: الأول لا يعطى اسما محددا، والثاني يعطى اسم الهوامش، مما يشير بأن الأول له مكانة ضمنية هي مكانة المتن. وتحتل جميع الهوامش، في كل الأقسام، المكانة المركزية أو الهابطة التي يحتلها صوت المتن في ما سبق وصفه، وهي جميعا مصنفقة. بكلمات أخرى، تبدو الهوامش بانتظام حلقات للصوت نفسه الذي ينطق به المتن، مع أنها جميعا ذات طبيعة التباينة مزدوجة، إذ يمكن بسهولة قراءتها بوصفها أيضا منطوقا للصوت المتطبع أو التتقمص للصوت المتنبي<sup>(١)</sup>.

ومن الجلي في هذه الهندسة للنص أن أدونيس يقوم بلعبة بهيمة الأهمية والدلالة، إذ يقلب العلاقة التقليدية المألوفة بين المتن والهوامش، فيجعل الهامشي في المركز، ويقصى المركزى إلى حافة الهامش. فإذا كان نص الحاندية

مثل هذا التنظيم الذي ينتج ما سأسماه هندسة الفضاء/ النص، ينشأ لإيقاع فضائي موز للإيقاع الصوتي الذي يشكله الشعر، وترسم بين الكتل الإيقاعية/ البصرية علاقات لا تقل أهمية عن العلاقات النابعة من المستوى الدلالي للمكونات اللغوية منتظمة في تركيبات نظامية منتجة للمعنى. بل إن الدلالات الفضائية قد تفوق في أهميتها أحيانا الدلالات المعنوية. وفي أصول هذا التحول للغة الشعرية فاعليات إبداعية عربية وصلت ذروتها في أعمال الجلياني الأنثلى منبج (ديوان التدبج)، وهو نص ساحر لا أعرف مشيلا له في العالم. وقد نما في الشعر الحديث اتجاه أسعى الشعر المحسوس (Concrete Poetry) يقوم على أس صاغها الجلياني قبل قرون لكنها نسبت خطأ وجهلا إلى جيوم أبولينيير.

في نص أدونيس الراهن، اكتناه جميل لهذه الأبعاد الكتابية أو، تسمية أدق، لكتوبية اللغة الشعرية، وهندسة للفضاء مبتكرة، بارعة، كثيفة الدلالات، واضحة بالآراء. هنا يهندس الفضاء بحيث ينقسم، في معظم أبواب (الكتاب)، إلى ثلاثة حيزات أو مساحات أولى، سأسمها (م)، (ع)، (ص) كي يمتنع وجود أى علاقات ترتيبية في التسمية، كما كان سيحدث لو أسميتها (أ، ب، ت)، مثلا أو (١، ٢، ٣). أما الحيز (م) فإنه يحتل فضاء في يمين الصفحة وتتوالى الكلمات والأسطر فيه في فضاء محدود متجهة إلى أسفل الصفحة بعد مسافة قصيرة. وأما الحيز (ع) فإنه يحتل قلب الصفحة أو المركز منها مصنفقا بخط متصل، وهذا الصندوق يشغل مساحة أكبر من فضاء الصفحة. وأما الحيز (ص) فإنه إلى يسار الصفحة ويشغل مساحة أصغر. وهناك انقسام فرعى للفضاء (ع) داخل الصندوق يتخذ شكل هامش سفلى مفصول عن المتن لكنه ينتمى إليه فضائيا (فهو محصور داخل الصندوق مثلا)، على مستوى التركيب والدلالة والانتصاء إلى الصوت غالبا. وتختلف خصائص الحيزات كتابيا، فالحيز (ع) مطبوع بحرف كبير قياس ١٥، أما الحيز (م) فبحرف أصغر قياسه ١٣ (ولا يحدث ما يلو خطأ في هذا الوسم الطباعي إلا مرتين أو ثلاثا). ثم إن الهامش لما هو داخل الصندوق مطبوع بحرف قياس ١٦ أكبر من حرف

في لحظة النطق له والإفصاح عنه: الصوت (خا)، وهو الوحيد الذي سارز له بحرفين لأظهر طبيعته المركبة، فيما أرمز لكل من الأصوات الأخرى بحرف واحد، إذا نشأت حاجة إلى الترميز.

تعدد الأصوات الناطقة ضمن حيز الصوت (خا) وتلبس أحيانا وتستخدم لتمييزها مصطلحات أخفقت رغم بحث جاهد في التمييز بينها، وأميل إلى الاعتقاد بأنها أفنت من سيطرة المؤلف وتمازرت لغويا دون أن يكون بينها تمايز فعلى. أهمها الصوتان اللذان يردان بتسميتين هما «الراوى» و «الراوية». وأنا لا أرى فرقا بينهما، ولا أعرف لماذا لم يقتصر النص على واحد منهما فقط. ولا يبدو أن الدافع كاسن في الوزن الذي يحتاجه المؤلف في مكان دون آخر (قال الراوى / وثى الراوية) (فعلن فعلن / فعلن فاعلن) لكنه قد يكون.

غير أن هذا الحيز لا يقتصر على كلام «الراوى/الراوية»، بل يبتثق فيه أيضا كلام الصوت المسيطر (خا) على أكثر من صيغة. فهو مرة يسأل الراوية ويجيره على قول ما كان قد أخطأه أو لم يفصح عنه. مثلا:

ما الذى فطنته سجاح، أيها  
الراوية؟

وجيبه الراوية:

تنبأت ، صار اسمها مثلا : أعلم من سجاح.

(ص ١٥)

١ وهو حينما يفسر ما يرويه الراوية:

\* لكن الراوية :

كان يروى دما آخر:

(ص ١٧)

وهو حينما آخر يروى الراوية نفسه ويصفه :

يعرف الراوية

في تفسير للنص القرآني ، مثلا، يجسد هياما ذا مكانة أدنى في علاقته بالثن الذي يحتل مركز الصفحة، فإن التاريخ المؤسس الذي يعتبر في الثقافة مركزيا يتفق في (الكتاب) إلى قضاء الحاشية. أما في قسم الهوامش، فإن الهامش يقوم وحده على الصفحة، مصنفًا، فتصبح له فريدة مضاعفة وكأنه نفي أى احتمال لكونه واقعا في سياق أوسع منه أو محيط به أو محل مكانة الحاشية منه. ولهذا التوزيع الهندسي تجذر في الرؤيا والتصور اللذين ينطلق منهما أدونيس واللذين يريان في ما اعتبر هياما في الثقافة العربية المركز القملى الإبداعى المحرك والمطور لهذه الثقافة، وفي ما اعتبر مركزا حاشية جُمِعت في مكانها لا تطرأ عليها التحولات والتغيرات. على صعيد آخر، يشي فعل أدونيس بأن الفرد وتأريخه هما مركز الوجود، أما الجماعى فإنه أدنى مرتبة (مع أن تاريخ الجماعة يصنع تاريخ الفرد لم ينطبق الفرد لصياغة تاريخ للجماعة ولنفسه). فالفرد هو الذى يحتل الصندوق غير (الكتاب) كله. وفي قسم الهوامش يخصص لكل فرد متنى صندوقه المستقل، وليس هناك من صندوق واحد تحمله جماعة، حتى ممن يمثلون قوة لغوية أو إبداعية بالنسبة إلى المتنبي والصوت المسيطر (القرامة، مثلا). ويستخدم حجم الحرف الطباعى لتأكيد هذا التصور وتلويحه إلى درجة أشد اكتمالا ونصاعة.

تتعضى هذه الهندسة المدهشة للفضاء لقراءة للنص سامصفا بتفصيل بعد قليل. لكن من بالغ الأهمية الآن تحديد مضمون الصوت الذى يشغل كلاً من الحيزات التى ميزتها.

أما الحيز (م) فينطقه صوت مركب، ملتبس، تطابقي أو تراكيبي. إنه صوت السارد الأول الذى يعادل في هذا النص الصوت السارد في (ألف ليلة وليلة) الذى يسرد الحكايات كلها مندرجة فيها شهرزاد وما ترويه. ومثلما ننسى كثيرا وجود هذا الصوت الخائلى وننسب (ألف ليلة وليلة) إلى شهرزاد كصوت راو، فإن ثمة خطرا في أن ننسى صوت السارد الخائلى في نص أدونيس ونرى الحيز (م) منطوقا للراوى المذكور على الصفحة فيزيائيا فقط. واحتياطا ضد ذلك، سأسمى الصوت الأول، «الصوت المسيطر» سارد النص

المؤلف، وهو يحدث بضع مرات، دلالات غنية تستحق الاكتناء، لكنني لن أنقصها الآن.

يمثل الحيز الأيمن من الصفحة المسرح الذي تمسرح عليه أحداث التاريخ العربي (أو دراما الوجود الإنساني في التاريخ العربي) التي تصنع وعي المتنبئ وتنفذ إلى غياهب لاوعيه لتلطى وتكمن فيه، ولتصوغ عالمه النهائي ومواقفه من الوجود تاريخها وحاضرها، ومكانا وزمانا. وعلى هذا المسرح تتقاذف الأحداث المأساوية والفجائع، منبثقة من بحر فياضة بالدم، ولا يسلو أن لمة من قيس واحد لضوء أو من حدث واحد يتبعث الأمان والنيطة والبهجة في النفس (مع أن لمة أحداثا تتجلى فيها قيم النبل والإنسانية والعدالة، غير أن تأثيرها الفعلي هو تمهيق حس المأساة لا تلطيفه أو مقاومته، من ذلك مثلا النبل الذي يلبسه علي حين تعرض عليه السلطة يوم مقتل عثمان). وما يصوغ وعي المتنبئ هو أيضا ما يصوغ وعي الراوي، أو لنقل العكس، وهو أن ما يصوغ وعي الراوية - الصوت المسيطر (خا) - هو ما يؤزل من قبل هذا الصوت بوصفه ما يصوغ وعي المتنبئ التاريخي. ويتشابهك الراوية والمتنبئ، بل يتقمص كل منهما ضوت الآخر فيصعب الفصل بينهما في كثير مما يروى. والنص يصرح بطبيعة ما يدرج في الحيز الأيمن وعلاقة وعي الراوية بوعي المتنبئ حين يقول:

وثنى الراوية

مغريا سامعية وقراءه

للهبوط إلى آخر الجحيم التي تتأصل

في أرضهم وتواريخها ،

قال : أروى لك

بعض ما خبر المتنبئ وما هاله وما

صاغه

بغضائاته وبالفائظها وبسحر البيان الذي

يتجسس من نكهة الرمز. أو لمحة

كيف يوغل في فجر تاريخنا

ويضئ تقاويمه

كي يضئ المدينة - أوجاعها

واسرارها ويضئ الطريق إلى

المتنبئ.

(ص ٢١)

وهو حينما آخر يصف الراوية وما يمتلك في داخله وبهرة صوته وموقفه مما يرويه من أحداث:

وثنى الراوي (في نبرته غضيب من) (ص ٢٥)

وهو حينما يفضح جبه الراوية عن الراوية:

ما الذي قاله طليحة يا أيها

الراوية

ويمانذا تنبأ ؟ لم يجرئ الراوية

أن يردد إلا

نتقا من تعاليمه:

(ص ١٣)

ما الكتاب الذي كان بين سجاج ومسيلة

أيها الراوية ؟

- إن أقول سوى ما توثقه

الكتب الباقية، -

(ص ١٤)

لكن أبلغ ما يفعله أنه يقول مرة وهو يسرد أمرا: «وكررت هذا على المتنبئ، وكان يردد: ما زلت طفلا» (ص ٣٥)، حاصرا نفسه زمنيا في سياق أضيق هو زمن حياة المتنبئ، وذلك مما يزيله إلهاما ويشعر بأنه قد يكون أقلت من سيطرة المؤلف هنا أو هناك. ولعل هذا الإفلات من سيطرة

## الإشارة

فى نسج العبارة.

سأخيل حالى لياستحاله وأكرر تلك

الجحيم بلفظى - بسيطا ، مستقيما بما

قاله ، أتلقى الضياء إلى ذروات

الكتاب

بادئا بالتراب .

(ص ١١)

ويستمر النص فى هذا النيش الأتارى (الأركيولوجي) بلغة ميشيل فوكو، للذاكرة الزمنية والمتنى، دون أن يجد فيها من المكونات سوى المأسى والفواجع.

أما الحيز الأوسط المصنق، فإنه يتجلى الذات من الداخل، أو يسعى إلى كسابة تاريخ داخلى للذات بكل هواجسها وأحلامها ومخاوفها وقلقها وتمردا، وبأبعاد تكوينها الشخصى النسبى - العائلى، والثقافى - المعرفى، والروحي المخطوف بالسحر وتشبهات النبوة والرؤيا، مما لا يندرج فى تكوين الذات على المسرح الخارجى للأحداث فى الحيز الأيمن. غير أن هذا التاريخ لا يتشكل فى عزلة عن التاريخ المسرح فى الحيز الأيمن، بل يدخل هذا الأخير فى تكوينه ويجعله وعيا فجاجيا أيضا، وينضج الحيز الأوسط بغنائية وشجو وجماليات مدحشة الثراء والشفافية والنورانية تسهم فى تشكيلها خاصة البنى الإيقاعية العجيبة التى بها يصوغها أدونيس والصور الشعرية الفاتكة التى فيها تتجسد. إن هذا الحيز عصارة الفن الشعرى لدى أدونيس، كما سأظهر فى فقرة أخرى. وهو يسعى إلى أن يشكل التقيض لتركيب الحيز الأيمن، والحركة السيمفونية التى تملك القدرة على، والرغبة فى، تجاوزه والخلاص من فاعليته التدميرية، لكنه لا يمكن أن يكون نقيضا خالصا أو حقيقيا، إذ إنه أصلا من نتائج الحيز الأيمن ومولداته تبعاً للمقولة الجوهرية للنص (أى أنه أقرب إلى الحركة الموسيقية الطبايقية (Contrapuntal). إلا أنه يناقشه بحث على صعيد الشعرية:

اللغة والصورة والتركيبات الإيقاعية والمكونات الجمالية. وسأناقش ملامح التمازج فى فقرات قادمة. أما الهامش الذى يقع داخل المتنق فى الحيز (ع)، فيبدو أنه يتوزع بين إشارات لمحبة قضى صوت المتن، وأخرى مستقلة عنه نسبيا وعامة الدلالة. ويوسع المرء لذلك أن يعتبرها إنصاحا آخر ينبع من عالم الصوت للسيطر الكلى (غا) مجسدا أبعادا أخرى له. ويكثر فى هذا الحيز الإشارة إلى شخص بصيغة المفرد الغالب (هو) التى ترتبط بشكل غالب بالمتنى. وهذا الحيز الفرعى تام الانتظام فى وروده فى كل صندوق يحتله صوت المتن (ما عدا ما يرد من ذلك فى الأقسام الفرعية المسماة «الهوامش»).

أما النقطة الأخيرة التى تستحق التأمل فى تشكيل النص الهندسى فإنها افتتاح الكتاب بالتوزيع الذى وصفته أعلاه للأصوات فيه، ثم انتهاء هذا التوزيع تماما فى عتام القسم السابع وورود الأوراق التى يقال إنها عشر عليها فى أوليات متعاقبة وألحقت بالمخطوطة، ثم ورود قسم «الفوات فى ما سبق من الصفحات» والاعتقاص النهائى للكتاب بثلاثة نصوص قصيرة من «التوقيعات». إن هذه الملحقات جميعا تشغل حوالى تسعين صفحة من الكتاب. وهى جميعا نصوص مفردة كما هى النصوص عادة فى كتب الشعر، أى أنها لا تستغنى عن الصفحة التى أثبتت فى ما سبق من (الكتاب). والدال هنا هو اختفاء صوت المتن، إذ لا يعود له وجود فى النص، فيما تتكاثر قصص القتل كثرة واضحة، وتورد أصوات رواة كثيرين يروونها. هكذا يستمر تاريخ القتل وينطوى صوت المتن الجميل الفاتن فى حنايا التاريخ، وينقطع، وتقطع حتى أسداؤه. فينتصر، فى الواقع، تاريخ القتل (وهو الذى يبقى فى الصفحات الأخيرة من (الكتاب)، رغم أن التوقيع الأول يقول: «أشهد (فى هذا التاريخ الميت) ميلادا آخرًا لتواريخ أخرى». (ص ٣٧٧). ولا يبقى مما يحمل الروح التى بلورت صوت المتن إلا شعر تأملى بعضه من أجل ما كتبه أدونيس على الإطلاق، لكن بعضه لا يرقى إلى مستوى شعره المتميز. وبين القطع الجميلة ما يتسم بسمات عملية تخيلية من النمط الذى أسماه عبدالقاهر الجرجاني «التعميل التخيلي»، وهو يقوم على «مواهمة وخلاص للنفس» لأنه يسعى إلى تسوية مقولة لا تبدو منطقية

بالمقايسة إلى معطى من معطيات الطبيعة، مثلاً، تقبله النفس، فتؤدى المقايسة إلى نمط من البراعة على سلامة المقولة. ولقد أصبح هذا النمط من التخيل سمة من سمات شعر أدونيس المتأخر، وفيه قدر كبير من البراعة والشفافية. هو ذا نموذج له يدفع «تهمة» التكرار بحملها فضيلة لأن الطبيعة نفسها تنقسم به ولأن التكرار ليس تكراراً فعلياً، بل يتضمن تنوعاً ومغايرة مرعفين، أيضاً:

علمته للحيطات إيقاع أمواجها -

علمته الصحارى رسوم الرمال وأشكالها،

لم يحسوا بأصوارها وبأسرارها

لم يحسوا الفروقات في نبضه - وقالوا :

تتكرر الفاظه

منكما تتكرر أيامه -

ضحكت وردة

تقلب في العطر أوراقها .

(ص ٣٠٤)

وبسبب أن هذا النمط من الحاجة الذهبية، الذى يشكل ظاهرة لافتة في شعر أدونيس حديث العهد (لكنه أيضاً وارد في شعره الأقدم) ويكثر في سياق اتخاذ موقف دفاعي عن نفسه وعن شعره، يتدرج في إطار الإحساس بالرفض الذى أتقنه في فترة أخرى، وإن كان تجلياً أكثر خفاءً لهذا الإحساس.

بما نص آخر يتعمق إلى شعر التأمل في الأوراق له تميزه الخاص، ويقوم على هذا التأويل البارح لحقيقة مأقوفة يخرج منه نتيجة صادمة غير مأقوفة:

يحيا الله وحيدا،

لكن ، ما أعجبه ، ما أكنسه - الشيطان

لا يحيا ، لا يقدر أن يحيا

إلا في جسد الإنسان .

(ص ٣٠٥)

ولقد كان شعر المتنبي نفسه يحفل بأمثال هذه العمليات التخيلية والذهنية البارعة (كما كان يحفل بها شعر أبى تمام والخلدثين عامة في العصر العباسي)، مما يخلق تقاطعا بين صوته التاريخي وصوت أدونيس أصلاً، ونسمح باعتبار «الأوراق» صوتاً مزدوجاً انقلبت من صندوقه الذى كان قد أطر فيه فيما سبق من النص. وقد يملك هذا الانقلبات دلالة سمائية أجلى عاجزاً عن إدراكها، لكنه قد لا.

- ٣ -

الفجعية والمأساة هما بؤرة التكوين الأولى لكل من الرابية والمنتنبى، بل للإنسان الذى يتعمق إلى هذه الشقافة وهذه التواريخ أياً كان (وذلك جوهر مأسوية شعر أدونيس وشخصيته، كما سأحاول أن أظهر في فقرة تالية). فالشاعر يولد في المأساة ثم يحمر عبرها في حياة هي ثابتة يسكنه إلى أن يدخل ثابت موت. إن الحياة العربية نفق أسود تتطوح وتهاوى جميعاً حمره باتجاه المقر النهائي دون أن يتاح لنا في أى لحظة الانفلات منه، أو رؤية الضوء خارجة، أو كسره وإبتكار حياة في ملأ منفصل عنه. هكذا يجسد أدونيس مكان الولادة، وزمنها، وصورتها، في رؤيا سوداء كالحمة. وفي هذا السياق الأسود يولد كل من المتنبي والراوى والصوت (خا) البقمص لكليهما والرائح لنفسه في كليهما. ليتقمصاهما. وهكذا يستهل (الكتاب) بهذه الفاشحة الفجائية:

في ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حُداً

بين الماضى والحاضر

ولد الشاعر

فى رمل يطوف فى صعد

فى صحراء لغات ، ولد الشاعر



يفتح أدونيس (الكتاب) سياق الرعب والقتل والدم والحياء التي تعاش في مقبرة، كمادة من مواد الذاكرة المختزنة للتاريخ الخارجي، في الحيز الأيمن من النص. وقد يتخيل المرء أن مسرحية هذا الرعب كله قد تؤدي إلى التطهر من كوابيسه تدريجياً بحيث يبلغ النص نهايته وقد سلخها عن جسده. غير أن ذلك لا يحدث، بل تنسرب رؤيا الرعب والقتل إلى الحيز الأوسط المصنق، حيز التاريخ الداخلي للمتنبئ ولقمعه (بكسرة تحت المهم وفتحة فوقها)، ويصل النص نهايته وقد هجع هذا الرعب الكابوسي والقتل الطقوسي بمتعة والتلاذ في حنايا الداخل واستيطان حناياه، فهو يتر بها ويغيب، هو ذا متجلياً بصوت المتنبئ نفسه وصوت تجلياته المتعددة:

الحياة، كما نتقلب في جمرها،

لنشقق،

جسد لا يكف عن الرعب من

رأسه.

(ص ٢٨٨، هامش الصندوقي)

ومل غنى كرياض غلت:

آبار ملئت بدم الآباء وبالأبام

تنفجر في جوف الأبناء.

(ص ٢٨٩، هامش الصندوقي)

ضع يديه،

ضع بقية أعضائك الهامدة

في الرماد، وضع رأسه، ساخناً

فوق صحن على اللابئة.

(ص ٢٩٦، هامش الصندوقي)

عاش ولكن في ما يشبه تابوتاً

سافر، لكن في ما يشبه مقبرة

في طقس لا تخلو سنة منه،

طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)

عاش الشاعر

طقس كان يعاش كان رباح

الجنة تسرى فيه، ومجاورها

والأقلام

في هذا الطقس، رأى الشاعر

وجه الكون، وراح يضيء مداه

ويلقح باسم الإنسان الشعر

وكل كلام

ويلقح ما تلد الأيام.

(ص ٩)

ومن الجلي أن الاستجابة الوحيدة التي يقوم بها النص - الشاعر ضد هذه الولادة المأساوية، والعيش في مقبرة، والطقس الذي يمتنع فيه البشر بالقتل والجريمة وكانهما من رباح الجنة وما تملبه كتبها، هي أن الشاعر راح، من جهة، يضيء وجه الكون بنبشه الأتاري لأعماقه وزاح، من جهة أخرى، يسمى إلى التأخير في تكوينه «الماضي والراهن والمستقبلي» بتلقيحه باسم الإنسان. وفي فعل التلقيح دلالة مفتاحية تماماً على رؤية أدونيس للدور الذي يمكن للشاعر أن يمارسه، أو الذي مارسه بحق، وهو دور لا يسهل تجديده. فإلى أي حد يكون التلقيح باسم الإنسان للشعر ولكل كلام ولما تلده الأيام أيضاً فعلاً جذرياً، تسفياً، تدميرياً؟ وإلى أي حد هو فعل هامشي، تنقيحي، تعديلي وحيث؟ إن هذا السؤال لنفى الجوهري من إمكان فهمنا عمل أدونيس ومفروعه الراهن الجليل. ولكنه يبقى مبهماً، ملتصقاً، لا ريب في أن صبراعات ونزاعات ستنور حوله ومن أجل تجديده وجلاء التباسية وإبهامته.

- ٥ -

وهو ذا جمل آخر في الختام تماماً، يتواشج فيه السماوى بالأرضى بالصراعات المذهبية، كما يتوحد عامل السلطة بصاحبها الأعلى:

- غيرة، قلت: مسجد حرام؟

طوقوا كل أبوابه

عندما أرفع العمامة عن رأسي، افجأوهم

واحصدوا غاية الرقاب بأسيايفكم، وتقولوا:

هو ذا مسجد الفناء.

السما يد في يدى

والخليفة منها: لا يشاء الذى لا أشاء.

(ص ٣٥٦)

- ٦ -

ينسب أدونيس كلام الراوية/ الراوى والحيز الذى يشغله إلى «الذاكرة» ملتنا بذلك - فيما يبدو - أن ما يروى هنا حصيلة مادة تختزنها الذاكرة من مرويّات مدونة راسخة متعارف عليها وغير قابلة للبهتان أو التشكيك. وتتضمن هذه التسمية تمييزاً لهذه المادة، عن المادة المنطوقة فى الحيز (ع)، وهو حيز صوت المتنبى غالباً، بمعنى أن مادة هذا الحيز الأثير ليست من منتجات الذاكرة بل هي بكر، مبتدعة، مؤلفة. وهذا التمييز سليم وغير سليم فى آن: هو سليم من جهة أن ما يروى فى الحيز (م) هو فعلاً مادة مستدكرة من المصادر التاريخية فى الأغلب، مع أن فيها قدراً من القول والشاغل لا يندرج تحت ذلك، وأن مادة حيز المتنبى من تأليف الصوت الناطق له. لكن التمييز غير سليم من جهة أن مادة حيز المتنبى، والهواش خاصة، هي أيضاً من مخزونات الذاكرة، ففيها معرفة تاريخية بالمتنبى من جهة وبجميع المبدعين الذين يسميهم «الأسلاف الآخرون»، من جهة أخرى. والواقع أن النص نفسه ينسب الذاكرة للمتنبى فى هامش مهم هو:

تتعدد مقومات تاريخ القتل وتبين، بعضها صراع عقائدى مذهبي، وبعضها خلاف فى الرأى، وبعضها ببساطة نتيجة مجرد أن يفكر الإنسان، وبعضها لأنه قد يمتلك أفكاراً خاصة به؛ ومنها ما يكون لحلم، ومنها ما يكون لممارسة الفعل. غير أن فى الجوهر من ذلك كله مقولة السلطة بكل أشكالها، السياسية، والدنيوية، والإلهية، والصراع على امتلاك أعنتها واستغلال ما تمنحه من ثروة وجاه وجبروت. وبين البدء والنهاية فى (الكتاب) تبرز صورتان تنسج إحداهما الأخرى وتجلوها: صورة العرش المصنوع من أجساد القتلى، لكن المدعى لنفسه نورانية السماء والجنان، والمتأصل فى أحلام الأنبياء التى تحركت إلى تشريع للقتل وتبشير به ومباركة له. هو ذا أول جمل لها على صفحة مبكرة:

إنه العرش يصلل مرأته -

صورة للسماء

ويزين كرسية

بشظايا الرؤوس،

ورققش الدماء.

(ص ١١، هامش الصندوق)

وهو ذا جمل آخر على صفحة على مشارف الختام، لم يخضع لتغير أو تحول:

سبحانك يا هذا الكرسي -

مصنوعاً برؤوس قطعت،

مصبوغاً

بدم - طفل حيناً، شيخ حيناً،

منسولاً، جزءاً جزءاً

من أحلام نبي،

سبحانك، يا هذا الكرسي.

(ص ٢٩٦، مصلق).

والقيود. غير أن التعارض الأعظم بين الحيزين (م) و (ع) هو التعارض الناتج من تشكيل بنية كل منهما، وهو تعارض بين لغة السرد التقريدي، المتقطع المبعثر، اللامتناهي بل المشلي، ولغة التجوي الحميمة والتأمل المشحون انفعاليا، والزمن العضوي. هكذا يمارض أدونيس بين تقنية الرواية وتقنية الشعر، كما يراه: رؤيا كاشفة، وغما وإضاءة وانخراطا روحيا ولغويا، وكثافة وتواشجا وتوحيدا، وأثرية سحرية. وتتسم لغة السرد في الحيز (م) بأنها ليست تولدية بل تراكمية؛ إن ما يتنامى على الصفحة فيزيائيا تعاقبها خالص يتلو بعضها بعضا زمانيا وعلى نضاد الصفحة فقط، لكنه لا يتوالد تولد الجسم الحي بعضها من بعض. وتؤدي تراكميته، بعد عشرات من الصفحات، إلى توليد شعور بالمقم والمثل؛ لأن هذا التحدد الفيزيائي لا تنمو فيه حياة داخلية تواشجها وتلاحمه. فطبيعة الزمن هنا ليست حيوية (ديناميكية) عضوية، بل تراكمية تكديسية. إن تاريخ القتل بهذا المعنى تاريخ عقيم، تكديسي، يمنع نشوء حياة داخلية في النص، تماما كما منع نشوء حياة حقيقية في جسد الأمة نفسه.

أما زمن نص الحيز (ع)، فإنه تواشجي توليدي؛ وهو يبدأ فعلا بولادة المتن واحتراره وتولده بأبويه وبالمكان والزمان اللذين ولد فيهما، على عكس ولادة زمن القتل، وهي ولادة التاريخ سنة ١١ هجرية؛ لأن هذه الأخيرة هي ولادة لإعدام الحياة ولنكران الأثرة والبنوة والنسب الحي، ولقتل الخلف السلف وورثة القاتل المقتول. وهي تجسد فعلا نكران أهمية الرابطة الحيائية النعوية بين النبي ومن ورثه، وبشكل خاص على ابن أبي طالب؛

عجبا، كيف دشن عصر النبوة والراشدين

بالقتال وبالقتل والقاتلين ؟

يسأل الراوي حائرا (ص ٢٣). ويصف صوت المتنبي هذا التاريخ بأنه «إسم يحيا في موت لإسم» (ص ٢٠ مصنف). وزمن المتنبي ليس تعاقبيا، فهو لا يسرد سردا وروايا عاديًا، بل سردا شعريا؛ إنه زمن نفسي رؤيوي روحي، يتداخل ويتقاطع ويتكسر بتقنيات الشعرية الخلاقة التي لا تسند قيمة للزمن التاريخي الرياضي بل لتلقيه وتتجاوز مقتضياته. وما

ما الكتابة ؟ ماذا سيكتب ؟

أطراف ما حفظته له الذاكرة

أم سيكتب نيرانه الساخرة ؟

(ص ٢٧١، هامش الصندوق)

كلا الحيزين، إذن، من نتاج الذاكرة لكن بدرجات متفاوتة. بيد أن الفرق بينهما جلي: إنه فرق بين محتويات كل من الذاكرتين؛ الذاكرة الأولى مستعجلة بالتاريخ الجماعي - المذهبي، تاريخ القتل والصراع والموت والدم والجمام والاعتصالات والغدر والخيانة وتزوير التاريخ؛ والذاكرة الثانية تسرد بالأفراد، بالمبشرين، بالمفسرين، بالخلافتين، المحاولين، حملة مشعل الحقيقة الذين تعتبرهم هامشا على المتن التاريخي، مقدمة بذلك تأريلا خاصا بها، إذ ليس ثمة من دليل على أنهم اعتبروا هامشا على المتن من قبل الذاكرة التي تختزن هذا المتن في الواقع التاريخي (ومن في هذا المتن اعتبر أمرا القيس والمتنبي، مثلاً، هامشا؟)، وهذه نقطة على قدر كبير من الأهمية تستحق المناقشة بتفصيل في مكان آخر.

- ٧ -

فيما يبدو عالم الرواية، والذاكرة التي تولده وولدها، مسكونا ومشحونا بالرعب، والجريمة، والإنشراحات والصراعات، والقتل والدم، وخاليا من نعمة الحلم والشفية والتشوق، ومحمولا وحيد البعد، فإن عالم المتنبي يبدو نقبضا لذلك كله؛ تعديا، يرتع فيه السحر والقي والنبوة والتشوق والحلول في روح الأشياء والتشرب بناصر الطبيعة؛ كما يبدو جماليا، مترف الإيقاعات، نابضا بالتواصل مع الآخرين، من أسلافه وغير أسلافه، مفتونا بالسؤال والتكهن والاكتفاء، لا يبقى بابا مغلقا لا يفتح، ولا يخفيه قول تنبئ به شفتاه، ي طرح أسئلة موجهة عن النبوة، والعالم للماورائي، والتشريع، والفقه، واللغة، والشعر، وينصهر في المزج إلى عالم أبهى، ويتكرر لنفسه آمادا فاسحا يطوف فيها (آمادا من الحلم والواقع)، ويحتفي بالجسد والمعصية والانتهاك، ويلوب في ذاته معلنا تجواله الأبدي وهيامه بالرحيل خارج كل الحدود

يولده زمن المتنبي هو الشعور بالتفجر الدائم للحياة، وتفجير وجوهها، والتواشج الصميق بين مكوناتها الإنسانية - الإنسانية، والطبيعية - الطبيعية، والإنسانية - الطبيعية (راجع فقرات الخيال والصورة من هذه الدراسة) في مقابل انتفاء الطبيعة تماما، وانتفاء التواشج بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والطبيعة في تاريخ القتل. وحين ينسرب تاريخ القتل إلى زمن المتنبي ووجهه فإنه يبرز فنيا في لغته النورانية - إلا في مقاطع نادرة (ونزلق هذا الشاعر)، مثلاً، ص ٢٤٠ مصندق، ويصهر في البؤرة الروحية، ويحول إلى طاقة مولدة (تولد كلا من المأساة والتمرد عليها وشهوة تجارزها) ويظل أن يكون خارجياً عبقها مقبشاً في فقرات تراكمية. وأما آثار زمن المتنبي من الاستجابات، فإنه قطعاً لا يثير الشعور بالملل والضجر والمقم.

لقد شكل أدونيس تاريخ القتل بمجازة فنية حقيقية غير مضمونة النتائج على مستوى القراءة. فهذا التاريخ كما شكله يثير الشعور بالملل، كما قلت، ويعقم العمل السردى الذي لا ينتج سبيحاً سردياً مقرباً بشخصيات نابضة بالحياة، وكلما تقدم المرء في (الكتاب) ازداد هذا الشعور حدة، لماذا يستمر الشاعر في تراكم هذه الأحداث القليلة الزمنية؟ وأى جنودى في ذلك؟ يبدأ المرء بالتساؤل، ويحيل المرء إلى الرغبة عن متابعة القراءة، لأن ما سيلي ليس إلا تكراراً لما مضى. لكن كل هذه المشاعر والاستجابات جزء من المعجزة الفنية التي يحققها (الكتاب)؛ فهذا الشعور هو بالضبط ما يجسده تاريخ القتل نفسه، من تكرار وإسلال وانعدام للحياة وإثارة للنفور - هل أقول التقزز - والرغبة في انتهائه والانصراف عنه، وبعض ما يسعى النص تحقيقاً إلى إثارة الشعور به لدى القارئ إزاء هذا التاريخ. وزمن المتنبي هو التقويض للملك كله، زمن المفاجع الذي لا يمكن التكهن بما سيلي منه، والقدرة على الإثارة، وابتسام تلك المشاعر الفنية بسحر الخفاء، والغياب، والحلول، والتواشج، والسرية... إلخ. ويمكن قصص هذه المستويات من التعارض بين الحزين (م) و (ع) إلى ما لانهاية، وتبتمها في مكونات النص الفنية واللغوية والإيقاعية إلخ، لكن ذلك مما لا ضرورة حاسمة له الآن.

لكن، رغم كل التعارضات فإن الصوت الناطق للمتنبي لا يشغل الحقيقة الفاجعة، وهي وعيه بتاريخ القتل

وتأكرة الصراعات والرعب، فهما جزء أساسي من تكوين روحه ولججه وعنايته. وسحر تكوين المتنبي يشق من هذا التعدد فيه؛ ولو كان نتاجاً فقط لتاريخ القتل وكوابيس عالم اللاكرة لما كان نص أدونيس ما له من ثراء وفتنة. غير أنه بتكوينه هذا يقوض مقولة (الكتاب) الأساسية التي تفترض أن ما كان يحتم ما سيكون. وإذ لنعم التقويض، كما هو التقويض في كل عمل فني عظيم، هو ذا المتنبي، رغم سلطة القتل وحز رقاب من يجرؤون على التساؤل الجريء، يتأمل عوالم الخارق والنبوءة وتزييف النبوءة والجسد وبهاء المعصية والمصيان والغواية والخروج، ويجسد تبهاء وينصب بعض أسلافه منارات لتبهاء، ويقول ما يقال وما لا يقال؛

الشياطين اللطف جسماء،

وأحد عقول من الناس، أعرف منهم،

ولا آفة فيهم،

هكذا أجمع الأولون

وأنا المتأخر أصغى، وأقتص آثاركم،

أيها السابقون

(ص ٢٨، مصندق).

عنوان حوار

- وكيف تخير إبليس

زوجته؟

أليها أسم؟

- «ذاك نكاح لم نشهده».

(ص ٣٨، مصندق من الهوامش).

عنوان حوار

- «في وجهك شيء من إبليس» ،

- صدقت، كبير الإنسان شبيه

بكبير الجن».

(ص ٣٩ مصندق من الهوامش)

(ولاحظ هنا نسبة الآلاء إلى تشيد الجاهلية، في  
عملية تناس بارعة جالة مع «قبأى آلاء» ريكما تكللانه ومع  
اللمبة الفنية التي كان يلعبها أبو نواس بالطريقة ذاتها:

أثن على الخمر بالانها

وسمها احسن اسمائها

أتركوه لتهيامه ،

يقراً الغيب في وربة

ويقول الكلام الذي ليس من

كلمات.

(ص ١٠٠، هامش الصندوق).

لست من ماهنا أو هنالك ،

من ذلك العالم المنطفي

قدماي تجيبان من طرق

لم تجئ

أتقدم في ظلمات المكان

ترجمانا وضوء لهذا الزمان.

(ص ١٠١، صندوق)

كيف تنفك من قيد هذا للتشرد ،

من أسر هذى الإقامة

في غياهب تلك الخلافة، أو هذه الإمامة ؟

عجباً ، - تنكسر ، نبني جسورا

لا لنعبر، لكن لنرثي أنقاضنا.

(ص ١٠٣، صندوق)

أتقدم خارج تلك الشرائع ، - تلك المسارات،

- هل جسدي فائض عن مداما؟

(ص ١١٣، صندوق)

أترى ، يتعذر بيني وبين السماء اللقاء ؟

ولماذا ، إذن ،

لم يجئ أي لوح للعروج وللوحى ، هذا المساء؟

(ص ٦٠، صندوق)

ضد ما نبذته السماوة - ما يكون

من رأس رمح ومن حد سيف ، ومن

جثة تتدلى ، ورأس يُحز ،

و ضد لدنون باسم الخليفة في

كاغد ليس إلا دما .

ضده ، ضد تلك المعازل ،

تلك البرج

نحتقى ، نتهجي

في السماوة سر الخروج ، الخروج.

(ص ٦١، صندوق)

رحم المعصية

تتموج ، تبخل في عيدها ، -

هيثا الأغنية.

(ص ٦٣، صندوق)

### المهلل العللي

ليكن - ملما قلت ، باسم التشيد والآله

الجاهلية

سوف نهتف للأبجدية :

جاسدينا - خذينا ودورى بفلك القصيدة في

فلك المعصية

كي نود إلى الأرض زهو الحياة، ونسترجع

الحب والخمر والأغنية.

(ص ٨٨، صندوق من الهوامش)

مالك بن نويرة

هوذا ماضيك : جبين

للرفض ، ووجه

تتخايل فيه آفاق مروق -

وأرى وثنا ، -

كم هو حي ، كم هو عال هذا الوثن :

بسوى شفتيه

ويغير الأنف المساعد نحو ذراه ،

لا يفتن.

(ص ١٣٦ مصدق، من الهوامش)

العقول النبية مثل الطبيعة،

تحيا وتعمل فى شبه غيبوبة.

(ص ١٤٧، هامش المتنوق)

ما سماه العالم عقلا،

سأسميه

رمية نهد .

(ص ١٤٩ ، هامش المتنوق).

قام جبريل من ثومه مرة

لم يحرك جناحيه، ألقى

حواله نظرة

فرأى يعرباً ناهماً

وعلى صدره رقنم

غير ما كان يوحى ويملى

لم ينبّه قريشا

عاد للثوم مستسلماً لرقاه وأسرارها.

(ص ١٥٢ ، مصدق)

وأنا الشهباء - أرضنا

طمست

لكثرة ما تراكم فوقها من أنبياء .

(ص ١٥٤ ، مصدق)

النبوات ثوب

نسيجه بأمدابها أرضنا

والسما والفلأكلها تدور على أرضنا -

فلماذا

كل شئ عليها خواء ؟

ولماذا كل شئ أصم وأعس.

(ص ١٦٢ ، مصدق).

لحياتي - بيتاً من قصب

ملكاً لهبوب الحلم ،

وجرحا

نبوى الداء ،

لحياتي - رمزا ،

يعلو الشعر سراجا

فى ليل الأشياء .

(ص ١٦٥ مصدق)

إن يكن هؤلاء العباد

بذروا مثل ذرع يعد ليوم الحصاد ،

فلماذا التردد فى إلقى ؟ هيا -

مرحبا بالقرايه

يلدا فارساه ورايه.

(ص ١٧٤ مصدق، من الهوامش).

شعره نبع ضوء

يخيط السماء رداء ويكسويه ضلتيه .

(ص ١٨٩ ، هامش المصنوق)

قلت أعطى لهدى الدروب

لذلك المسافات اسماءها

وأجهر أن الزمان

ليس إلا دما

يتجسس من شريان المكان.

(ص ١٨٩ ، مصدق)

لم أقل مرسل أو نبي . قلت: هذا شتاء

الجماعة صيفي ، وصيفي شتاء ، والخريف

ربيعي

لى فى الأرض باب يؤدى إلى المستمر، ولى

طاعة - من عل.

وأنا من تنبأ شعرا ،

لم أقل: مرسل أو نبي

قلت : هذا الفضاء

يتنور باسمى ما لا يقال ، ويصدح فى مطر

مستجاب

لا يشاء الذى لا أشاء .

جسمه بحر نور

تتمرأ الطبيعة فيه .

(ص ١٩٠ ، مصدق)

كيف لى أن أورد النبوءة - تأتي

فى قميص من الضوء ، تلقى وجهها فى

يدى ، وتفتت أسرارها فى عروقى ؟

وأنا من تنبأ شعرا

أنظروا : إنها الآن تقرش لى ساعديها

وتسكننى دارها

كيف لا أتبعن أغوارها ؟

وأنا من تنبأ شعرا .

«الغروب كمثل الطرائد تأتي إليه ،

وتدخل فيه -

أتراه شباه لها ؟

(ص ١٩١ ، مصدق)

الكون وجسمى وحدة حلم

وحدة شعر:

ألهذا نحن فراق فى أوج عناق ؟

(ص ١٩٢ ، مصدق)

قتلى، ودعاة

ودعاة - قتلى

والناجون دماء مهدورة.

أصغى لأراغن هذا النوح

الطالع من انقراض الوقت

النازف من أعناق مكسورة -

ما أخفى فيها صوت الله

كان الله الصمت .

(ص ١٩٨ ، مصدق)

كل تاريخ هذى البلاد النبية

قَرشٌ وقَرش .

\* قمر وثى

يتلالا فى محراب نبي .

(ص ٢٣٤ ، مصدق)

والملك لىء .

أتخيل أنى

وردة للتحرير جاءت

من جذور بعيدة

كى توشوش أيامها :

شهواتى حقولى

والتمرد ورد القصيدة .

(ص ٢٤٤ ، مصدق)

اعشى همدان

قتلى تعريفٌ لحياتى - لا تنكير .

مذ تكون هذا الإنسان

وسقى الله جثائن آدم ، بالشهوات ،

ونجى نوح

من طوفان العالم - كانت

تخلق باسم الروح ، لمجد الروح

أجساد للعصيان .

(ص ٢٦٠ ، مصدق من الهوامش) .

الفرزدق

أتعلم منك لأعرف ما تعرفه :

للكلمات قبائل أيضا

ولكل منها جيش

كلمات تستعبد أخرى

لتنبت عرشا

فوق بقايا كلمات بادت .

والمطوق المرشى من الكلمات كتابٌ

يتنزل من لا مرشى :

جسر سراب

بين رماد يمشى ورماد يأتى .

(ص ٢٦٧ ، مصدق من الهوامش)

جند -

يفتحون ، ويفتحون ، ويمتلكون

ويقولون : لنا أرواح

تقدر أن تنزّه فى الفردوس

وتقدر أن تتزوج فيه

ذكرا أو أنثى -

من شامت ، ما طاب لها

(ص ٢٨٠ ، مصدق)

بائنا فى رحيل

عن سواء ، وعن نفسه -

هكذا رسمته الفصول على وجهها .

(ص ٢٩٨ ، هامش المصنوق)

خطاياى مثلى ،



وتزخر هذه المقطعسات بالفكر الجريء، المتحدى،  
الخارجي، الفلق، في يقينه وفي تساؤلاته، وتنبع منها روح  
التمرد، والتأمل للماورائي والطبيعي، للتاريخي واللازمي،  
مستغلة في صوغ ذلك اللغة المباشرة الصادقة، ولغة الترميز  
والتضمين والتداخل النصي والإيحاء، الباطنية المحرصة  
بالتباساتها وإيهاماتها، وبأثراتها المفصحة، وفي الجوهر من  
صددها وتحريرها موقف ورؤية جديران للتصورات  
الغيبية، والفكر البهني، والنبوية، ولعلاقة ذلك كله  
بالصراعات البشرية الدفوية ومحاصر البشر وحيواتهم. وذلك  
عما أنصه في فقرة أخرى.

- ٨ -

بعد اكتمال القسم الأول، الذي يسرله الدم والقفل  
والأحلك السوداء، تبدل هوامش له. وهي مصدقة، تحتوي  
صوت المتنبي مقتصفا في صوت أدونيس. ويعلن الهامش  
الأول مباشرة عن سعي جاهد للخروج من دائرة التاريخ  
الأسود الفجائي بالوؤد بتاريخ جميل يصنعه بشر آخرون  
ينتمي إليهم ناطق النص. هو ذا الهامش الأول المصندق  
كاملا:

أتقيا - أخرج من هذه الذاكرة

من مداراتها، وبوالبيها الدائرة

أتقيا أسلافي الآخرين

للذين يضيئون أعلى وأبعد

من ظلمة القتل، من حماة

القاتلين.

(ص ٣٧ مصندق)

ويبدو هذه محاولة لبلورة رؤيا أكثر متعددة وحيوية  
للتاريخ، فإن دلالة الخروج من حماة القتل والقاتلين إلى  
التغير بأسلاف يسميهم الصوت «أسلافي الآخرين» تزخر  
بما يدل على أن الصوت لا يعتبر هؤلاء الأسلاف يتمتعون  
إلى قضاء آخر معزول عن القضاء الأول، بل يشكلون جزءا

لثاني وأوسع من كل أرض.

وكل سما.

(ص ٢٠٥ هامش المصندق)

وإذا كان لي أن أختار من تأملات المتنبي واكتشافاته  
وتأويلاته التاريخ نصا واحدا يجسد أتم تجسيد روح التمرد  
والتمرد فيه، ونضاده الجوهري مع الروح التي صنعت ذاكرة  
الرابية، فإني أختار قراءته لسلف من أسلافه هو الوليد بن  
يزيد. وهذا الاختيار متعدد الأغراض، فهو يجلو إضافة إلى ما  
سبق أن رؤية المتنبي ونص أدونيس لا يتبينان قراءة مللية ضيقة  
للتاريخ، وأن إجلالهما القرمطي يواشجه إجلالهما نقض له  
تاريخيا وملليا هو الخليفة الأموي القرشي الوليد بن يزيد، وأن  
دوافع الإجلال ترتبط جذريا بروح الثورة والتمرد والكشف  
والشعر المغامر وما إلى ذلك، عما هو واضح في أمكنة أخرى  
من هذه الدراسة. هو ذا صوت المتنبي، متضمننا صوت  
أدونيس في هذا النص الشفاف:

الوليد بن يزيد

لم لم ترفع تمثالا بعد القتل ؟

يراك العابر، يقرأ في قسمائك شعر

اللحظة، يسقي

لغة الأبدية

بدم الحرية -

لم لم ترفع تمثالا ؟

هل صنم الفكرة

أعلى،

أو أكثر ملها

من صنم الصخرة ؟

شكى لا يرويه أي بيان .

(ص ٢١٥، مصندق من الهوامش).

ذبل المعنى في  
عينيه.

(ص ٥٣)

تستمر الفجيرة، إذن، بل تكسب طليعة الأبدى الذي لا فكاك من كوابسه وأسره. وإن ذلك، كما سأشير إلحاقه في مكان آخر، ليس المسألة والفجيرة الشخصية في شعر أدونيس وفي ذاته، ومكون أول لروايته للتاريخ العربي ولعجزه عن تجاوز فجيعته. إنه ما يجعله، رغم كل ما في شعره من احتفاليات ولقاح تونيمى، شاعراً فجائعاً مأساوياً يصارع للانفكاك فلا ينفك، ويتناور بين الغنائية الشجية الأسبانية الهادئة والغضب الهادر، بين الرغبة للملاحقة في التدمير، والحنين الجفيف لإعادة صياغة كل شيء برفق على أمل ألا يتحطم ما تعاد صياغته بين الأصابع المشككة لشدة ما هو كامن فيها من تورط وشجن حسيين ومن غضب جموح.

- ٩ -

ينطق أدونيس صوت المتنبي وهو غوه بلغة شعرية فائقة، لغة تختصر طاقة أدونيس الشعرية الهائلة في تاريخه الشعري كله، وتستخرج رحيقها، وتقطر سحرها وفنتتها الإغوائية، وتصفلها فوق ذلك كله صقل يد لا تتناهبها رعشة واحدة وهي تصوغ، وتؤزل، وتتم وتخشن، تتأرجح بين شفافية الصفاء المبهمة، والامحدودية الغياب النوراني. لم تعرف العربية في تاريخها شاعراً أكبر قدرة على سبك العبارة الشعرية سبكاً لا يخافه من وهن ولا يشوبه من شائبة، ولم تكن هذه اللغة في تاريخها كله بموهبة شاعر يعرف بما يفوق معرفة هذا الشاعر كيف يتكرر صورة شعرية يتمازج فيها الإحياء الفاضل الذي لا يسمى بوجه الدلالة والكشف لا لا يسمى. هي ذى بعض هذه التجليات الباهرة لهذا الجلال الشعري والجمال الفائق، في مقاطع يتقمص فيها أدونيس دور ساحر الكلمات الذي يصوغ هواجس ورؤى تغوى ذلك الساحر الآخر للكلمات، متبنيه وخطه وعجينة تكوينه:

سماني أحمد زهوا وتفاصل

منه. وينجلي ذلك في صيغة التعريف «أسلاف الآخرين»، ولو كان الأمر غير ذلك لقال في «أسلاف آخرين». كذلك يمثل الهامش رغبة في الخلاص من فضاء القتل وتاريخه. لكن الفاجع في الأمر أن قسم الهوامش هذا ينتهي بعد عشر صفحات ليبدأ القسم الثاني من النص فتفاجأ بأن زمن القتل لم ينحسر ليخرج الصوت فعلاً من نطقه، بل عاد أشد عنفاً وتوتراً مع تأكيد ديمومته واستحالة أن يمحي، ومع كشف تأثيره المدمر على الراوى نفسه وعلى الصوت الجسد للمتنبي:

أخذ الراوية

يتأمل، يلحصر أوداقه،

ويقول - الكلام

الذي دار بين القبائل،

بين الأسنة، تحت السقيفة،

رمل

يتساقط من فوقنا

أثقل الإرث بالقتل

واجتث جرثومة

الرجاء -

هو ذا الآن،

مستودع للدماء.

(ص ٥٢)

وصف الراويون

الراوى،

قالوا عنه :

حين رأى سير

التاريخ، ووقع خطاه،

في تلقيبي بـ «أبي الطيب» ، كنا

ومقطع آخر:

نلبس ليل الدمع ، ولكن

عاصف في الطريق إلى بيتنا،

كنا

حل ضيفا ،

نتموج في بحر من نور .

وها هو يرتاح كالطفل بين يدي

\* جسدي غاية من رموز

وردة.

وخطاي كما رسمتها ظنوني ،

(ص ١٨ ، هامش الصندوق)

درج صاعد ،

تلك آفات أسلافنا

وتهاويل كشف .

مطر غامر مطر غامض ،

وخطانا حقول لها

(ص ١٠ ، صندوق)

كانت الشمس تمشط رأس الغروب وتجلس

(ص ١٩ ، هامش الصندوق)

في حضنها بيتنا

أية دقة في تركيب الصورة تقدر أن تتجاوز شفافية

بيتنا - لا حلى ولا زينة

تصور التراث والمأوى آفات لأسلاف تسقط مطرا غامرا

كان يأتي إليه المساء ، ويأتي إليه النهار

وغامضا في الوقت نفسه، وتمثل حنة التأخير الذي تمارسه

في قميص الغبار.

على الراهن متصورا في صورة الخطى حقولا يسقط عليها

\* الغبار الشريد الاسم الغبار -

ذلك المطر الغامر الغامض ؟ وأي تشابك فتاك وجودي بين

الخطى

الماضي والحاضر يبرز في هذه الحقول التي تتلقى المطر

فوقه ورق طائر

وتكون هي خطى الماصرين، تكون هي ما يفعل بالمطر

وهواه بلا ذكريات .

ويحدد الحصلة النهائية لوقعه على الأرض، بتعقيدات

الحقول وتركيبها وخصائص تربتها ومناعها وما هي قدرة

على إحوائه من بلور وعلى تنميته، أو على قتله ونسقه ؟

ومقطع آخر :

(ص ١٣ ، صندوق)

أمو الضوء طفل

مقطع آخر:

يتعثر، فيما يسير على درجات الكلام

بحزوف الظلام

لا ييوج الضياء بأسراره .

وصورة أخرى:

سره ذاتب

القتال هنا ، والقتال هناك ، هنالك : شرع

في شعاعاته .

والرؤوس حصاد

(ص ١٤ ، هامش الصندوق)

يخزيه كل بآياته.

(ص ٢٧٦ مصندق)

وأخر:

تلك ظباء : ورد يقتتل يكسو جسد الصحراء.

(ص ٢٢١ مصندق)

لم هذه الصورة المدهشة التي تختصر فضاءات وعوالم ومصادر وتاريخ في جملة واحدة:

الرمال كتاب الصحارى

والرياح تأويله.

(ص ٣٣، هامش الصندق)

وفي كل ذلك يغير أدونيس لا طبيعة أشياء العالم ومادة التجربة الإنسانية فحسب، بل علاقاتها بعضها ببعض، ويلقى ما بينها من حدود متصورة أو فيزيائية، ويؤسس لها فضاءات بكرا تدخل فيها في علاقات وتكوينات جديدة وتسكنها سكنى وافر لا تثقله رتابة المكرور واحتشاد المألوف بالعادات.

وبهذه اللغة المتفجرة بالطلاقات الجمالية، وسحر التأمل، بالمدونة الفائقة كما بالكامد الداكن المجرح العاصف، ينسج أدونيس صوتاً للمنتنبي له سمعان بالفتا الأهمية: الأولى أنه مغاير لصوت المتنبي التاريخي، فيما يمتاح من بعض مكوناته، وهو بذلك يخضع المتنبي لتحولات جلرية وموضحة في كينونة جديدة كل الجدة تقربها، فيما يحافظ غالباً على مقومات تاريخه الشخصي؛ والثانية أنه مناقض تماماً لصوت الراوية وتراكمية المسردات التي يحشد بها الحيز الذي يشغله الحيز (م) كما هو مناقض للغة الحمير (ص) وتقريبها التوثيقية الخالصة.

١ - ٩

ولهذا الفعل التقمصي أبعاد يصعب كشفها إلا في سياق دراسة نفسية تحليلية، تاريخية، تنقضي حياة أدونيس. وليس ذلك عادة مما أهتم شخصياً بالقيام به، غير أن الإشارة إليه في دراسة كهله تتوجه أصلاً نحو القارئ وتسمى إلى

جلاء بعض مهامه النص، قد تكون حسنة الوقع. من ذلك، مثلاً، تأكيد مكونات في تاريخ المتنبي لا تنفسى عليها الدراسات له كبير أهمية، كلور أبيه وأمه في حياته. هنا يبدو لي أن فعل التقمص الذي يمارسه أدونيس هو الذي يؤدي إلى منح شخصية الأب، وموته خاصة، بعداً جديداً يمثل لإيرازه قراءة جديدة للمنتنبي، من طرف، لكنه يمثل تقمصاً نبرة أدونيس الشخصية في معاناته موت أبيه وفي أهمية الأب في حياته وبشكل خاص تعليمه له، وتدريبه له على قراءة باطنية للنصوص، وبينها شعر المتنبي نفسه. هاهما مقطعان بجلوان ما أسى إلى إيفاضه:

أُمى همدانيّة

خرجت من أحشاء الكوفة - خدّاً للتسرين

وخدا لنبات سُرّي

وأبى جعفي ودث الفقر عن الإيمان الموغل

في كشف الديجور .

(ص ١٠ مصندق)

ساقول :

أبى ميراث عذاب

وأسمى أُمى ،

سكراً بالكلمات وحبا للأشياء

ريم سراب في صحراء .

(ص ١١ مصندق)

أبواي انشطار: دم للعذاب دم للمؤمل

والمنتظر.

هبطاً من أعالي القبائل من رأسها

يسرجان خيول السهر

أخذاً البجدية في راحة والقصيدة في راحة

وقالا:

سوف نقرأ في ضوء سرهما أحمدا.

\* تلك الخلة تصفى

حين أقص عليها

ذكري أبوى، وتفهم قولى

(ص ١٢، مصدق)

ومن الجلى أن عبارة «نقرأ في ضوء سرهما» (الأبجدية والقصيدة) أحمدا، مبطنة بالدلالات، متعددة الإشاعات. فأحمد الذى يقرأ في ضوء اكتساب المعرفة بأسرار القراءة الأبجدية ولغة الشعر كليهما، هو فى آن أحمد بن الحسين - ابن الأبرين المتحدثين، على السطح من النص - وأحمد الرسول الكريم وكشابه العظيم، على المستوى الغورى من النص. كل ذلك فى السياق ذاته الذى يأخذ فيه أدونيس بإحدى الروايات التاريخية عن نسب المتنبي التى تزعم أن أباه لم يكن السقاء البسيط، بل الولي المتحدر من «أعلى القبائل»، مبيحا فى الوقت نفسه على درجة عالية من الإبهامية فى دلالة هذه العبارة.

وحين يموت الأب تتشكل لحظة فجعية وهزة أخرى لتاريخ شخصي فجالى (لا نعرف له أصلا فى تاريخ المتنبي، فيما نعرف أنه متأصل فى تاريخ أدونيس) ومن دلالاته البالغة أنه يأبى فى مكان متقدم من النص، لا فى بدايته (ص ١٣٩ وما بعدها)، ويشكل مفتحا للقسم الرابع من الكتاب، ويلقى بظلاله عليه كله:

كيف ينعى إلى كوفة الوجد سقاؤها ؟

لم يغب عن مدارى إلا

صورة، كيف أنرى فلكا دار فيه ؟

إنه الكون يوغل فى - ولا وحى، كلا، لن

أقول : السماء

تتغطى بانفاسه،

سأقول : رؤاه وشعرى بيت لهذا الفضاء،

(ص ١٣٩، مصدق)

لا تقص على خطاه، يديه

لا تقل صمته

فانا أعرف الخبز والماء،

والجبهة العالية.

هل شمعت الفراش الذى مات فيه، الرماد

الذى مات فيه ولست عبادة الحانية ؟

أترى أن الماء ؟ والحق : أطفاله، النساء،

للعزى - من أين ؟ من هم ؟

هل خرجت إلى قبره

واحتضنت الحجار، التراب، الكفن ؟

أتوسل، يا كوكب الحب، قل لى :

كيف كانت سماء الوطن ؟

(ص ١٤٠، مصدق)

وإن هذا المقطع ليتناخل لتناخلا نصيا حادا ومضيئا مع نصوص كتبها أدونيس فى موت أبيه؛ وفى عبارة «الرماد» التى مات فيه؛ ما هو شديد الإيهام كإشارة إلى موت أبى المتنبي، لكنه شديد الوضوح كإشارة إلى موت أبى أدونيس الذى مات فعلا محترقا بالنار.

- ١٠ -

يجلو الكتاب، مرة أولى فى شعر أدونيس، خفايا فى غيايب الروح يفسح عنها بلهجة اعترافية شجية تخلو من الغضب الهادر العريق، وشهوة الخراب الجميل، ونار الحريق التى تلتهم كل شيء بأمل أن يخرج من رمادها عصب جديد، والصاعقة المحرقة الخضراء، والريشة السمومية الخلاقة؛ أو تشبها بالصورة الشعرية ذاتها، وشابقتها الحميمة الخافتة، بالعلاقات التى تبكرها أو تكشفها بين مكونات الوجود، وخلايا المكان والزمان التى لا تبرز بسهولة لعين تنقرى المحسوس أو غوية تستغفر اللامحسوس. فى الهامش الوجيز التالى، يفسح النص بهماطة وعفوية عن الأعماق التى تقدس الكتابة وتسميها أجمل الأنجم، لا فى السماء، بل فى

الأرض، وتمنحها مكانة الشعر والعلم وسبيل المعرفة لما كانه الشيء وما هو وما سيكون عليه:

١ - أجمل الأنجم المضيئة ، في هذه الأرض ،

في قبة الغرابة.

نجمة إسمها الكتابة.

(ص ١٥٠ ، هامش الصندوق)

٢ - للكتابة شعرٌ

يعرف الشيء في أصله،

في تجليه ، في ما يقول إليه ،

والكتابة علم .

(ص ١٤٠ ، هامش الصندوق)

وكاشفة لأعيننا وجهها آخر طرفها لأدونيس، مع أن الصوت الذي ينطق هذه الصورة هو صوت حبر المتنبئ وهامش نصه.

وبصورة مشابهة، تنبئ حنايا أخرى، لعل أكثرها حميمية ودلالة أن تكون التنبؤ : الذات التي تصان ببساطة وأسي جاحسين من الشعور بالرفض، لا رفض أدونيس المؤلف الثوري المتمرد للمستفح الماضوي والواقع المستفح، بل رفض الآخرين له وعدم تقبلهم إياه متجسدا في الصوت الذي ينطق المتنبئ. هو ذا يجلو الجرح ،

ما لدمشق ،

ما للأيواب المفتوحة فيها

حين أراها ، تغلق ؟

كلا لم يتغير شيء

إنديق الملك طويل ،

والدنيا زئبق .

(ص ١٥٠ ، مصدق)

وهو جرح يزداد غورية واتساعا حين يكون الشعور بالرفض مرتبطا برفض المريدن للرائد، وقتل الأبناء للأب - بلغة فرويدية ساذجة - كما يتجسد في المقطع المرير التالي:

يخرجون على ، - يجيئون من خطواتي ،

من كلماتي

ويسيروني مني إلى

في مداري في أدواتي

لا يطبقون عبء المجاهيل ، عبء

السلطوع - ينوون ، يلقون أمراضهم

تبعات على .

\* تنقر منه

لغة رباهما،

ويثور عليه

ضوء يخرج منه.

(ص ١٤٢ ، مصدق)

ومن ذلك توحيده الوجودي بطريقة بن السيد على مستوى محدد : الإنسان الذي وأفرده لكنه ظل محاصرا بالقيود فلم يكن إفراده حرية له ، بل كان نفيها من قبل الآخر مريرا :

طرفة

وردة حزن تتناهبها

ريح وصحارى .

يا طرفة

وأفرده ، ولكن كل مكان قيد.

يا طرفة

رمل رمل تلك الصدفة.

(ص ٤٥ ، مصدق من الهوامش)

بل إن هذا الشعور برفض الآخر له يتطور ليصبح شعورا بالتهديد الفيزيائي والقتل أيضا. وذلك مما يعمق الإحساس الفجائي في نصه كله ويوحد بين التجربة التاريخية للجماعة، وللخارجين والمبدعين التاريخيين، والتجربة الشخصية. وهو أحد الأبعاد الأخرى في هذا الكتاب الأخرى.

آراميون وفرس ، عرب ، نسب الواحد منهم

ابنى عيس ، لبنى عبدالقيس ، لكندة أو

همدان ، أكان مقبلا أو وافد .

كل - كلهم خلطوا بتراب الكوفة .

صاروا طينا واحداً

كانوا يردون إلى ويبتسمون : ثيابى

ليست خزا

لكن كانت آيات تترامى فى وجهى جاءت

من لفة تتخطانى وتوحد بين غدى

والامس ،

ضميمهم مثلى ، مدى زندك واحتضنينا

يا تلك الشمس .

\* سأقول الحب نبيل الأرض ،

وهذا العالم دن ،

والايام كؤوس .

(ص ١٧ مصدق)

٢ - المدينة المرعبة التى تدمر ذاتها:

أهل الكوفة - كل

جسد أنقاض

تتناسل فى أنقاض .

أهل الكوفة

ولدوا سيفاً يتقلد رأساً

رأساً يتقلد سيفاً .

أهل الكوفة - كل

وأما الثانية فهى اللهفة الجامحة للآخر ، واعتباره القوة الوحيدة التى تصل النفس بنفسها ، والعرق الحميم الذى لا تقدر الخلية أن تنبض إلا بنبضه ولا تكتسب معنى إلا به (رغم ما يملأ النص من إشارات إلى الانفصال والعجز عن الكينونة فى الآخر والتواصل معه) :

أتعجب متى - لا أحس بأنى

قادر أن أحب وأكره كالنفس ،

ألقي شعاعى وأمضى

شففى وصلنى بسوائى - بنفسى

وبأغوارها

وبأهوائها ،

لا أحس بأنى نفسى إلا إذا

انصهرت فى بسوائها .

\* أيها الجامع المارق -

ما أمر الطريق إلى الذات ، فى

نشوة العشق ، يا أيها العاشق .

(ص ٢٣٧ ، مصدق)

وبهذه العبارات الحميمة العميقة ، نترك عمق مأساة الذات التى تنتمى بعمق وتجذر إلى التاريخ والمكان ، لكنها لا ترى فيها غير ما يزرع المرارة وينهلها عريلة فى النفس ، ولا تستطيع مع ذلك الانفكاك عن تواجدها وتجذرهما فيها . هكنا تبرز الكوفة - مدينة أدونيس الرمزية (لا الكوفة التاريخية) موئل التاريخ وتطوره ، والزمان وترجماته وانكفائه ، جسيما معذباً تتجاوز العلاقة به وحدانية البعد ، كرها أو عشقا ، لتكون شبكة متناقضات شعورية ومعرفية . هى ذى بعض صور الكوفة كما يجسدها نص (الكتاب) :

١ - مدينة البدايات الجميلة والحب والتوحد

الانصهارى ووعد النبوة :

- يحمل فأسه  
كى يقتل نفسه  
\*بيدى قاتل ،  
وعلى حد سيف ،  
كتب الوقت آياته . (ص ٦٢ مصدق) .
- ٢ - ١ جامع - يهرع الناس ، يلقون أحلامهم بين  
أحضانهم كل يوم  
غير أنى لا أرى غير أضلائهم .  
إنها الكوفة الدامية  
فكرة قذفتها الملائك من شامق  
ومشت فوقها  
أصفتها بوجه التراب  
رحما للعذاب ،  
والبقية فى عهد الراوية .  
(ص ٢٤ ، مصدق)
- ٣ - المدينة الضنية المشوقة الحيرة :  
ترفض الكوفة أن تعطى للعاشق  
إلا لفظها  
شفقتها موعداً  
ويداها موعداً آخر - لفظاً  
أتراه صمت رعب ، أم قناع ؟  
تسكن الكوفة - لا تجرؤ ، لا تستطيع أن  
تسكن إلا تيهها .  
(ص ٣٣ ، مصدق)
- ٣ - ١ أه ، يا كوفة الوحى ، يا كوفة الحائرين  
أه ، لو تعلمين .  
(ص ٧٦ ، مصدق)
- ٤ - المدينة المشوقة النقى ، مدينة الاختراب :  
مازلت أجهلها  
مازلت أخطب فيها خطب مقترب  
لا يستقر ، ولا يشك إلى أحد -  
هذى البلاد التى سميتها كبدى .  
(ص ١١٨ ، مصدق) .
- ٤ - ١ صوت يعلو : ما ألقى الأباه  
ما أفجع ميراث الإبناء .  
صوت يعلو : الكوفة أرض  
يفصلنى عنها أنى منها .  
(ص ٦٨ ، مصدق)
- ٥ - المدينة التى لاتمنع الطمأنينة والتناغم مع النفس  
بل تزيد الروح تصدعاً وإشراخات :  
لم أعرف نفسى حين عرفت الكوفة حقاً  
وبقيت كائن مشطور : غضبا يقصينى عنها  
وحنانا يصهرنى فيها  
هل أهل الكوفة جن وبقايا رجم ؟  
يبنون عروشا من أحلام  
ويحيشون سكارى : عرساً قهراً ، قهراً عرساً  
طقساً للأرض : إمام  
يحيا فى موت إمام .  
(ص ٢٠ ، مصدق) .



ومن الجلي تماما في (الكتاب) أن هذه العلاقة المعلقة لا تخلق - في زخم الشعور بالفرد والإفراد - إلا حسا بالثية، والتشظى، والشك، واللايقين، والعمرة، والتناقض، والشعور بالظلم، وبأن العالم وحشى مفترس. كل ذلك من المقموع الذى تفصح عنه الآن هذه المقاطع الكثيفة بصورها ولهاقاتها الشجية:

١ - حيرة المتناقض:

الكلام الذى يتعجر منى - أنا شكك،  
وأنا نفيه،

كل ما قلته لم أقله

والذى سأقول اختلاف

ويشبه لي أن نفسى تجتاحنى كل يوم فلماذا

يقال: أفضل سوائى وأهدى سوائى،

وأنا ساكن هوائى، ولا بيت إلا خطاى؟

« قلت لى، أيها الدهر، لى قلبك

المتقلب، لى وجهك المتعب،

المتعب

فلماذا يقولون: أنت الكبير من كل

إثم، وأنا المذنب؟

(ص ١٤٥ مصدق).

٢ - العالم - الظلمات، والذئاب المفترسة:

تاريخ -

الاشياء خراف فيه، والكلمات

ذئاب والظلمات المعنى.

(ص ١١٠، هامش المصندوق)

٣ - الحياة الناتجة فى الجراح:

٥ - ١ لم تزدنى هذى المدينة إلا شكوكا

لم تزدنى إلا نوحسا عن مباراتها

لم تزدنى غير التمزق (تتكسر نفسى نفسى)

وغير الدور

لم تزدنى إلا هبوطا فى جحيمى إلى لا قرار

المساء على بريقوس مقطعة

والصباح قبور: تلك أيامها.

ما الذى كان أرضا ما الذى كان فيها

السما؟

هو ذا تندثر أرجاعنا

ونخوض فى مهمه من دماء.

(ص ٢١ مصدق)

وإن مثل هذه العلاقة التوليفية الوجودية لهى متبع الإنسانية الجوهرى فى وجود أدونيس كله؟ متبع لا يمكن سد فيضه الجحيمى المطلب إلا بتكراره وسلخه عن الروح وسلخها عنه - إذا استطاع المرء إلى ذلك سبيلا وما هو بمستطيع. ولن يكون من المبالغة فى شئ أن أقول إننى لا أعرف شاعرا أو مفكرا عربيا واحدا تعهد مأسى هذه الثقافة والتاريخ فى عروفه مغورة بالملذات والرؤى المرفقات والألم المرعب بقدر ما تفعل فى ذات أدونيس وحدا وجوده كلها. إن ذا لشاعر قل من بضاهيه عشقا وإخلاصا وإراحا وتمزقا فى علاقته بروح ثقافته وأسفه وتراثه الدبنى والثقافى والمرئى والمغوى والإبداعى. هوذا

تحت قى تباريحه.

يتعهد ميراثه - غاضبيا، حانيا

ويتابع ترحاله.

(ص ١٥٦، هامش المصندوق)

أتراما الحياة نبات

يفتتح في ثرية الجراح ؟ (ص ٣٢، مصندق).

٤ - العدو القابع في أعماق الذات المتشجرة المتشظية:

لا احتاج لهذه الشمس ، شموسى

لا احتاج إلى ، -

حربى في أحشائى :

يخرج قليل أعداى

من بين يدي ومن شفتي .

(ص ٢٥١، هامش الصندوق).

وكل ذلك يتجسس من هذه العلاقة الانحرافية الحميمة الفجائية التولمية مع الماضي، والتاريخ، والحاضر الموت، العلاقة التي تنتج أيضا المقطعين التاليين، حيث عمق الانخراط وصول إلى حدود السجن / الحرية، وعمق الخروج على الأسلاف خلق ملاذ لهم يتفكرون ظله، رغم ما يولده هذا الشعور بالخروج مما يتدرج تحت الإحساس بالخطيئة والإثم، ومن تبين للخطيئة والإثم في محاولة غسل أذنيه عن الروح واستعادة براءتها قربانية:

١ - يتاصل في التاريخ ، ولكن

كى يحسن أن ينأى عنه

فى اتفاق سريه -

كاد السجن يصير ملاذا

للحرية. (ص ٢٤١، هامش الصندوق)

٢ - كيف أقفو خطاهم ، وأطم أحلامهم ، وأنا

نغيهم ؟

وليامهم وأعمالهم سدود

جرفتها خطاى / خطاياى أنى

لا أزال أغنى

كى أوسع أفاقهم ،

وأحب خطاياى من أجلهم .

فلاقل : إنهم هجير

وأنا فيتهم .

\* تحت قىء تباريحه ،

يتعهد ميراثه - غاضبا ، حانيا

ويتابع ترحاله.

(ص ١٥٦، مصندق)

ونلاحظ التشابك الجذرى بين «خطاى وخطاياى»:  
إن كل خطوة لا خطيئة. فأنى يكون التكفير وغسل الروح ؟

- ١١ -

بمعنى دقيق، ورغم ما قلته في فقرة سابقة، ليس في النص متن واحد، والصفحة لا تنقسم إلى مركز وهامش له يدور في فلكه، بل إلى حيزات متباينة الحجم ولكنها متكافئة الأهمية في تشكيل بنية النص ورؤياه، ومتكافئة المشروعية في الوجود. ولا يستثنى من ذلك سوى مادة الحاشية اليسرى من النص التي يمكن وصفها بأنها حاشية تعليقات تفسيرية وتوثيقية للمادة التي ترد في الحيز الأيمن (م) غالبا - في مقابل المادة التأويلية المدرجة في ذلك الحيز (م) - مع أنها في مرحلة متقدمة من نمو النص تحوى أيضا تفسيرات للمادة الموجودة داخل الصندوق.

ويتجذر هذا التصور في عدد من المعطيات والأسئلة المهمة:

هل يملك الفضاء الذى اعتبر تاريخيا مركزا خصيصه القدرة على تجسيد الكل ؟ هل لا يزال ذلك المركز المتوهم مركزا أم أنه انزاح وأصبح للهامش قوة تمثيل قطاع من العالم والذات والزوايا لا بدليل له ليمثله ؟

كيف يمكن تجسيد تناقض الأصوات وتعددنا وصراعاتها بصوت موحد ؟

لقد كان الشعر فى الماضى يلجأ إلى صوت واحد ويحاول تجسيد الانشراخات من خلاله؛ لأنه كان يعيش وهم

الفردية في لحم الانشراحات التي تشبهه، في صيغة موحدة  
ذلت صوت واحد (كما سأفصل في الفقرة اللاحقة).

ولذلك، يتكرر أدونيس تقنية مركبة متلحمة، تأخذ من  
السردى قدرته على رصد الحدث الخارجى الموضوعى فعلاً،  
ومن الغنائى قدرته على التهويم فى حنايا الذات والعالم، ومن  
البحثى سمته التعليلية المرتبطة بوعى منفصل عن الممانين  
ويقف على مسافة منه. ومن هذه الجهة، يتنامى مستوى  
الوعى الخارجى أو، بتسمية أدق، الانفصامى، والتعلم الحلول  
بين الصوت وبين النص والشاعر. هذا الوعى الخارجى  
ينقسم إلى صوتين أو أكثر: أحدهما ينطق النص ويلوره،  
زاعماً له تتاعماً وتكاملاً وتوحداً وتصهارية ليست فى الواقع  
له، والآخر يقبع خارجه مراقباً ما يحدث ومتدخل، ساخر،  
لاذعاً، معلقاً، مؤبداً، وكاشفاً فى كل ذلك عبثية المنظور  
الداخلى وتناقضات العملية الإبداعية نفسها، وعبثية الدور  
الذى يزعمه الصوت الآخر لنفسه، وجالياً فى الوقت ذاته  
الصعوبات الحقيقية فى عملية التكوين والسمى إلى التوحيد  
والصهر، ونالغضاً الافتراضات الغيبية التى كان يقوم عليها  
مفهوم النص ليرز مفهوم النصوص. فالتص لم يعد نصاً، بل  
صار كشفاً من النصوص للتجاوز، وشظايا من نصوص لا  
تكتمل ولا تبحث لنفسها عن اكتمال أو حتى وهم  
اكتمال.

أى أن ذلك كله يجلو حقيقة: جوهرية: هى اقتضاء  
زمن الوحدة الانصهارية وعلاقات التوحيد الكلى بين  
المكونات، وسطوع ما أسميته فى مكان آخر جماليات  
التجاوز، حيث توجد الكتل متجاوزة ولكل منها مشروعته  
التامة بالمقياس إلى مشروعية الكتل الأخرى. إن صوت المتنبى  
ليس أقل مشروعية وحفاً فى اكتساب لغته المائزة فى نص  
أدونيس من صوت الراوى الذى يسرد التاريخ المركزى (من  
وجهة نظر المؤسسة)، وليس لهما أقل مشروعية من صوت  
الملق الذى يسر ويشرح جزئيات صغيرة. فمن يجسد الكل  
لم يعد أكثر مشروعية ممن يجسد الجزء، والجزء لم يعد قابلاً  
للتبهار فى الكل، إلا على أكثر المستويات بلغى - أى  
مستوى وحدة الصوت الناطق وبعض علاقات التشكيل

قدرته على توحيد المتناقضات والتوسط بينها وإغلاها. وكان  
الشعر، بذلك، يجسد تناقضاته فى بنه، ويحمل بذور  
تفكيكه وتقويضه. أما الآن فقد أصبح يدرك استحالة ذلك  
وعبثية محاولة إنجازها، وصار أكثر إخلاصاً لإمراكه الجوهرى  
لعمق التناقضات والزراعات والصراعات، فمال إلى تجسيد  
ذلك بقصيدة الأصوات المتعددة، والحواسى والهوامش التى  
تنقلب الهوامش فيها إلى مراكز وينحصر المركز التوهمى فيها  
ليصبح هامشاً.

إن النص الآن يكشف أنه يملك نفسه ويجلو تقويضه  
لوحده الموهومة أو المفترضة، وهو يتحول إلى تدمير لغائية  
وهم التوحيد والتوحد التى كانت تقول بصوت أدونيس  
نفسه:

مزجت بين النار والثلوج -

لن تقهم النيران غابايتى ولا الثلوج

وسوف أبقي غامضاً أليفاً

أسكن فى الأزهار والحجارة

أغيب

أستقصى

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشارة.

(أدونيس، كشاف التحولات والهجرة فى  
أقاليم التهار والليل، دار الآداب، بيروت،  
١٩٦٥ - ص ١٦).

لم يعد ثم من إمكان للتوسط بين المتناقضات أو  
التوحيد بينها. إن النص ليكوس انقساماتها وتناقضاتها إلى أبد  
الأبد.

وبصورة مشابهة، لم يعد فى مقلد الصوت للغنى، أو  
الغنائى عامة، أن يجسد الواقع بالانفصامية الحادة فيه بين  
الموضوعى والذاتى، وبين التناقضات التى تشرخه والرغبة

ومن الغريب والدال أن أدونيس يختار لتجسيد انتهاء دور النبوة رجلا اشتق مقومات وجوده أصلا من دور النبوة الذي لعبه، رجلا يمثل جوهر القيم الأخلاقية والنفسية والجمالية التي يحتضنها التراث العربي والوجود العربي ويعتبرها بعض ألقابهم المأثرة التي يكاد ينفى عليها قداسة المقدس الديني.

- ١٢ -

يمارض أدونيس الوحي باللاوعي، والمفصح عنه بالمتنوع المكتوب، والعلني بالسري، والمؤسس بالملئي، والمقرر بالمفروض، ويترك لهذه التعارضات جميعا أن تتصارع على فضاء الصفحة الواحدة وكل يسمى إلى مصادرة الحيز الأكبر منها. هذا الصراع على الصفحة هو تجسيد للصراع على الوجود ومكانة وفضاء وحيزاته منه. إن الصفحة تصبح المكان الذي يتم الصراع فيه متجسدا بين فاعليات تعيش في الزمان - التاريخ. ولذلك يقيم المكان في العنوان بين زمنين :

الكتاب

أمس المكان الآن

ويلاحظ في ذلك التجاور بين المكونات غير المتجانسة؛ فالأمس الآن لا يكملان كسلسلة في الواقع الخارجي إلا بالمستقبل، لكن ذلك لا يحدث، ويمتنع المستقبل في ما يؤسس دلالة للغياب بقدر أهمية دلالة الحضور. لماذا يغيب المستقبل؟ ولماذا يخترق للمكان السلسلة الزمنية ولا يتكامل معها أو يتصهر فيها، بل يتنازع معها على فضاء التكوين وفضاء العنوان؟

أما الإيهام المتمثل في «مخطوطة تنسب إلى النبي بحققها ونشرها أدونيس»، فإنه يجسد اكتمال انفصال الوحي الانفصالي. فهو، على عكس ما يبدو سطحيا، وعي لا يحاول الإيهام بأصالة تاريخه للنص، بل يؤدي بلمبته هذه إلى تأكيد حقيقة أن المخطوطة مصطلح مصنع وتاج وعي منشوخ، وأنه حيلة يصطنعها أدونيس لإبراز الوحي؛ وليس في هذا الاختيار أي من دلالات التقمص والقناع المعكوسين، كما يمكن أن يكون له في أعمال أخرى. ويتجلى ذلك ناصبا في وضع اسم المؤلف، أدونيس، أعلى الغلاف وخشبه العنوان،

اللغوية التي لا مناص منها لتتم عملية إفصاح. ومن جانب آخر، أصبح كل صوت يصارع من أجل أن يفصح عن نفسه، ويمثل نفسه، بعد أن ظل زما طويلا أبكم أنخرس، ينطق عنه الآخرون ويمثلونه.

١١ - ١

تعدد الأصوات

تعدد المنظور

تعدد اللغات واللهجات والأصاليب

تعدد المنايخ

تعدد الحيزات

تعدد اللتون

تعدد الهوامش

تعدد التصورس

تعدد التشكيلات الإيقاعية

تعدد التقنيات

تعدد التأويلات

تلك هي بعض السمات التي يمتلكها نص (الكتاب) وي طرحها نموذجا لشعريات جديدة.

وتجسّر هذه السمات في تحولات وانكسارات جوهرية في العالم، وفي علاقة الذات الفردية به، وفي الشعريات، وفي علاقة الشعر بالوجود. ففي العالم الذي نعيشه اليوم، وعلى خلاف ما كانه الأمر في العقود الماضية، لم تعد الذات قادرة على الوجود بإهابها الفردي الغنائي، لأن هذا الإهاب كان تجسيدا في الأصل لدور حامل النبوة والرأي والتنفذ المخلص، والذات الموحدة المتناغمة مع نفسها، المسيطرة سيطرة كلية على موضوعها وعلى النص الذي تنتجه. أصبحت الذات الآن عاجزة عن تلبس هذا الإهاب؛ فهي تستعير تعدد الصوت والمنظور لتجسد تناقضات الواقع والربها وانشراخات الواحد ووصوله إما إلى نقطة التشظى أو إلى نقطة متشورة عاقلة بين التشظى والتعددية.

جانبه بالبقاء في هذا الوجود العربي الممزق بكل ما فيه من مقولات ونوازل وتطلعات وأصوات. ومن تجليات ذلك أن الهوامش التي ترد في النص تكاد تدور كلها حول شعراء ومتماملين مع اللغة (مفتين، مثلاً)، وتخلو من الشخصيات التاريخية المرتبطة بالفعل أو التجارة أو السياسة أو الزراعة أو الحرب (حتى عترة يبرز لا بطلاً مقلداً بل شاعراً عاشقاً). ولا تخفى في هذا الإطار الدلالة الأعمق لاختيار أدونيس المركزي لكتابه، وهو شاعر - للمتنبي - للتجلى فيه وبه وعبره، كما سأوضح في فقرة قادمة.

- ١٥

مجمعة أدونيس في هذا كله أنه أحيا مفهوم الكتاب، وجدد في ذلك الخلق العربي الأبهى: الكتاب عيه، وفي هذا التناخل للنص بين الكتاب/ المصحف، والكتاب - النحو - اللغة، والكتاب - الشعر من القول ما لا يعرف كيف يقوله إلا شاعر عظيم.

مظلماً اختصر الكتاب - القرآن الوجود العربي في التاريخ في ماضيه وأعطاه توجهها أوروبا مستقبلياً، ومثلها اختصر سيوريه وأستاذة الكليل بن أحمد القواعد المؤسسة للغة العربية وخزنوا فصاحتها وميزوا بين السليم وغير السليم في الكتاب - اللغة - النحو، يختصر أدونيس تناقضات الوجود العربي ومآسيه في (الكتاب) ويستخلص في رؤيته للمتنبي وسلسلة نسبه الروحي - الإبداعى - من جهة، والفيزيائي الديموى، من جهة أخرى، القوة الجوهرية المبدعة في هذا التاريخ، ويمنح اللغة فزوة تحقق طاقاتها الشعرية وتمدد هذه الطاقات، ويمنح بنية الإيقاع العربي قدرتها المثلث على التعامل مع كل شئ من التاريخ السردى إلى الغنائى التهويمى. ومن الدال جداً أن أدونيس لم يلجأ إلى الشر لتجسيد رؤاه بل إلى الموزون الملقى في كثير منه، بل إنه حول الثرى المقتبس إلى شعري موزون. كما أن من الدال أيضاً أن أدونيس يكتب عن شعراء الهوامش الذين يختارهم أسلاً حقيقين (للمتنبي ونفسه) بلغة شعرية وسمات إيقاعية تتواءم حتى لتكاد تتوحد بالمقالات التي يقتبسها أو يشير إليها من شعرهم، وأن هذا النمط من كتابته، وهو

(الكتاب)؛ ولو كان ثمة سعى إلى الإيهام بأصالة نسبة النص إلى المتنبي لما ورد اسم أدونيس مؤلفاً بل ورد محققاً.

كذلك ينشأ تناقض حاد بين ادعاء أن النص مخطوطة للمتنبي والأصوات التي تبرز في المخطوطة؛ إذ إن واحداً منها فقط يجسد صوت المتنبي، ولا يزعم أى من الأصوات الأخرى أنه صوت المتنبي، ولا يمكن له أن يكون كذلك، كما لا يمكن للمتنبي أن يكون قد أنتج التعليقات الكثيرة، والإشارات والتفسيرات التي يزدحم بها النص وبينها معظم ما يحتويه الحيز الأسفل من الصفحة؛ أى حيز التفسير، كما أسميته قبل قليل (ومع التعليقات مقتبس من نصوص تالية بقرون، أحياناً، لزمن المتنبي).

- ١٣

هكذا تجسد كتيل النص تشارخ الزمن / الأزمنة العربية، والتواريخ والرؤى والتأويلات، وتصارعها جميعاً. إن عمل أدونيس هنا نقض محاولات توير الماضي بقرائه وتأويله على أنه ماض متجانس، لورى أو غير لورى، ورفضه أو قبوله من أحد هذين المنظورين. التاريخ هنا غير متجانس وليس ثمة من محاولة للإيهام بتجانسه. إنه تاريخ حقيقى من الدم والقتل والصراع والتناحر واللغة العادية القهرية، لكنه حقيقى أيضاً في نوازه الجمالية والتجريبية والتمردية وفي صفاء لغته وشعريتها.

- ١٤

(الكتاب)، في وجه منه، هو قراءة أدونيس الأكثر نضجاً ووعياً للتاريخ العربي، وتكرير وتصنيف لأجمل ما فيه وهو بنية لغته الشعرية ومبدعوه المخطوفون بفتنة الإبداع والخروج. لا شئ يمتلك درجة عالية من المنظمة والبقاء هنا إلا اللغة والإبداع. كل شئ آخر عكر، ملوث، محرور، مضرج بالمآسى ودم النزاعات، وسفك التأويلات، وطفيان السلطة وقمعها وإزهاؤها وبطشها الذى لا يترك شيئاً على صفائه ولا يترك براعة لا يفسدها. واللغة هكذا هي خلاصة التاريخ العربي وجوه إبداعية وطاقته على البقاء والديمومة وابتعانت القوى المتجددة الخلاقة الكامنة فيه أو القابلة نظراً لأن تولد فيه. الشاعر وحده هو القادر على استعصار ما هو

كيف ؟ لا حق في الصمت للراوية.

هى ذى الشمس تهمس للراوية،

وتكرر مزهوة :

حكمة الضوء أبقى وأعظم من ليل صحرائك  
الدامية.

(ص ٣٧٨)

-١٧-

بكل هذا يحيل أدونيس عملية القراءة إلى عملية  
مركبة مكسوة لا تهدأ ولا قرار لها؛ تتخطى فيها العين  
والأذن، والعقل والقلب، والبصر والبصيرة، والحس والخيلة،  
والذاكرة والتكهن والحلم بما لم يكن بعد. تصير اللغة  
الشعرية هنا صوتاً وأكثر من صوت، فلا تكفى بالتحول من  
لغة سمعية إلى لغة بصرية، بل تظل لغة الصوت الأتقى  
وتصير لغة البصر الأبهى في آن. ذلك أن وهج أدونيس  
الإيقاعي بين أسرار لغته الشعرية الأكثر ثراء ودلالة وجوهية،  
وهو يشحن الآن بهذا البعد البصرى الجندى فيغدو أكثر  
تشابكاً وتداخلاً وتقاطعا وإشعاعاً، إذ تتسلل العين على  
الصفحة، أفقياً وشاقولياً، فتعبر شبكات إيقاعية ودلالية وفكرية  
وانفعالية، شبكات من الصور واللهجات والقراءات والتفريعات  
والمستلزمات والوثائق والتواريخ والأمكنة والوجوه والمشاهد  
واللوحات والصور والرموز الكثيفة والشغافة، الجلية والخفية،  
لكن المغوية الكثيرة في كل حال لها وتجسد. ويتشابك هذا  
الإيقاع الفضائى المكاني مع الإيقاع الفضائى الصوتى فيبلغ  
النص بهما حداً مرهقاً من الفتنة والسحر.

- ١٨ -

كان أمام أدونيس أكثر من إمكان جمالى يقدر عن  
طريقه أن يمنح نصه ورؤياه تجسيدا بصريا في فضاء الصفحة.  
أجد هذا الخيارات المتاحة أن يقسم قضاء الصفحة إلى  
حيزات أفقية يحتل الأعلى منها نص المتنى وصوته ويقع  
التاريخ تحت موقع اللاوعى من الوعى - في طبقة تحتية تصبح  
هى البعر التى تفيض منها الذات التى هى المتنى وكوابيسه

موزون مقفى، بين أجمال ما يحويه (الكتاب) من نصوص  
شعرية، كأنما أدونيس في ذلك كله يشير إلى الطاقات  
العظيمة الكامنة في الموروث، التى لا تزال قادرة على الإشارة  
إلى المستقبل - المستقبل عتته الذى يغيب من عنوان كتابه  
موضوعاً ومداراً ومشاراً للتأمل والقراءة والتكهن والاستقراء.  
واقصر استخدامه للمشور على التعليقات الشرحية المفسرة  
والتوثيقية في الحيز الأيسر من الصفحة وعلى اقتباسات قليلة  
جدا في الحيز التأويلي الأيمن يبدو أنه رأى ضرورة أن تقتبس  
بنصها الحرفى لأهمية ما تاريخية يراها فيها، ثم في القسم  
القصير المسحى فاصلة استباق الذى يرد ثلاث مرات.

- ١٦ -

من مجليات تعدد الأصوات والمنظور، وتقويض النص  
نفسه، وبروز الوعى الانفصامى فيه أن الصوت المسيطر (خا)  
يمارس عملية نقد داخلية لما يفعله الراوية الذى هو أصلاً  
متقمصه ولسانه. وهو يفعل ذلك ببرجمات متفاوتة من الحدة  
في الاعتراض والتشكيك في قول الراوية، وهو أحياناً يرد على  
النقد والاعتراض وأحياناً يصمت مكتفياً بإبراز الصوت  
المعارض، ثم إنه أحياناً ينطق بأصوات رواة متخيلين، لهم  
طبيعة التقيض، يشككون في رواية الراوية نفسه ويعترضون  
عليها.

قبل اختتام النص تماماً لا يزال الاعتراض قائماً. هو ذا:

يزعم الراوية

أن هذا الحضور الذى يقطى بأسلافنا

ليس إلا غيايا ، -

لا يرى من بهاء الحقيقة إلا

وردة ذابلة

أترى هذه لغة عادله؟

غضب الأرض ، حلم النباتات ، وسوسة البيادي

لم يقل أى شيء ، ذلك الراوية

عن تهاويلها وتأويلها.

الصنعة للمتنبئ تفكك وتتفكس مقولة النص الأساسية: وهي أن المتنبئ والرواية كليهما نتاج مباشر لتاريخ القتل الذي يرسمه الراوى فى الحيز الأيمن، وذلك ما يقوله الراوى من خارج الصندوق وما يقوله النص - المتنبئ من داخل الصندوق أيضا. وهما فى ذلك متكاملان، يتبادلان الشهادة والتوثيق ومنح المصادقية - فى حدث تكامل نادر بينهما. والصنعة تعمل ضد هذا التكامل وتتفكسه، أى أنها تعمق التناقضات والفجوة والتعارضات والتوزع والانزياحات التى تملأ التكوين بأكمله وبها يرضع ومنها يكتسب سماته الكلية النهائية. وإن تلك لإحدى المعجزات الصغيرة لهذا الخيال التشكيلي المتشبر الذى تصوره، وتخيّل، وركب، وفكك، وسبك، وأكمل ونقض، منتجا هذا النص الناضج بمبقرة باهرة.

- ١٩ -

التاريخ رواية، والألم سرديات. تلك إحدى مقولات بعض منظري ما بعد الحداثة Postmodernism. وقد يكون جوهر ذلك سليما، لكنه فى صيغته الراجحة غير دقيق. فالتاريخ ليس رواية، بل صراع بين سرديات ومرويات ووقائع وأحداث صلبة صلابة الحقيقة كثيرا ما لا تدخل السرديات. وحين يستقر التاريخ على صورة معينة فإنما يفعل ذلك تعبيرا عن انتصار واحدة، أو خليط، من هذه السرديات المروية على غيرها - مؤقتا. وغالبا ما ينبثق صراع جديد بين السرديات ذاتها، أو تنبجس سردية جديدة تدخل فى البنية الراكدة القارة وينشب الصراع بينها وبين ما استقر لتشكيل تاريخ جديد، ويكون ذلك كله متأصلا فى الواقعي والتخيّل، فى المادى والنعنى، فى المسرد للناطق والمقصود المخبر. ويحدث أن نسمى هذه العملية خطأ: إعادة قراءة للتاريخ، أو تأويلا جديدا، وما هى بذلك وحسب. فما يقرأ ليس هو ما كان، وما يحدث ليس مجرد تأويل جديد، بل كتابة لسردية جديدة، مختلفة التكوين والتفاصيل والعلاقات والدلالات.

لا شك أن فى التاريخ أحداثا حدثت، وتدون، ولها طبيعة الواقع، أى أنها واقعة بحق. لكن التاريخ ليس سلسلة من الأحداث، بل هو السردية التى تشكل الأحداث مجرد

وفواجهه وأسلافه الأماجد والمغتالون القتلة والمبدعون الراؤون، ثم تشغل التفسيرات التعليقية مكانة الحاشية من النص المطبوع كما هى العادة. غير أنه اختار قسمة فضاء الصفحة عموديا ليضع بذلك الأصوات والحيزات متعاقبة متكافئة فى موقعها من تشكيل العالم الكلى الذى يجلوه ويستقصيه. وذلك اختيار غنى بالدلالات دون شك.

غير أن أكثر ما يبرز لى فى تقسيم الفضاء إلى حيزات إيهاما وإثارة للتحايل عما إذا كان يبلغ أقصى الدرجات الممكنة فى بلورة الأداء وكفافته هو وضع حيز المتنبئ والهوامش التى تجسد الأسلاف الآخرين ضمن صندوق مقفل تماما لا ينفذ إليه من خارجه شئ، ولا يستطيع ما فى داخله أن ينفذ إلى ما هو خارجه. كان بوسع شاعر آخر يكتب نص أدونيس أن يفعل شيفا غير ما فعله: ألا يستخدم الصندوق المقفل، بل يترك الفضاءات دونها عراول بينها سوى يياض فى الصفحة، ويجعل بعضها يقبض على بعض فى أماكن عدة. ذلك أن حيز الرواية هو كشف للمكونات التى أدت إلى صياغة ذات المتنبئ وأحلامه وكوايسه ونوازعه ومراميه واحتفاته، أى أنه داخل جفرا فى تكوينه، فالحرى به أن يكون غير معزول عن فضائه بصندوق يمنعه من النفاذ إليه أو إضاعته فيزيائيا، ويمنع نسج المتنبئ من الإشباع نحوه والامتياح منه. بيد أن مثل هذا الفعل كان سيحصد رواية مختلفة تقوم على التناغم والتبادل فى الإضاءة والتكامل العضوى وعلى مفهوم محدد للمحاكاة والتمثيل، وما فعله أدونيس يقبض ذلك ونقض له فى آن: فيجبر ما يصحح توزيع الفضاء كما وزعه عن دلالات انعزال واستقلالية، رغم التشكيل التاريخي لذات المتنبئ، يكشف أن هذا التاريخ لم يؤد إلى صياغة هذه الذات على صورته وإلى امتناع أن تستقل عنه وتخرج عليه وتحفظ بملها الداخلى مصونا، رغم كل شئ صلبا، متينا لا يأبى الباطل من رواه أو من أمامه أو من جانيبه أو من أعلاه أو أسفله. إن صندوق المتنبئ يحصنه بهذه الصيغة ويفتحه فى آن، لكنه يجعل افتتاحه الأعظم على منابع داخلية فيه، وتاريخ مغاير للتاريخ المسرد خارجيا فى حيز الراوى، وأصوات ومكونات لم تنلج فى مضمون رواية الراوى، بل ظلت خفية، جميلة، غنية، تنضج بسحر وتمرد ولهغة لعوالم أخرى أشد اتلافا وأكثر بهاء. أى أن هذه

قال : أروى لكم

بعض ما خبر المتنبى وما هاله وما  
صاغه

بعذباته وبألفاظها ويسحر البيان الذى

يتجس من فكها الرمز، أو لمحة

الإشارة

فى تسليج العبارة.

سأخيل حالى لآبسة حاله وأكرر تلك

الجحيم بلغضى - بسيطا ، مستضيئا بما

قاله، أتلقى الضياء إلى ذروات الكتاب

بادئا بالتراب.

(ص ١١)

تاركا لنا فقط ما يشبه الوعد المبهم بأن تقف له لن يعلق  
بالتراب الذى يبدأ منه ويكشف به، بل سيبلى «ذروات  
الكتاب». وهى ذروات تبقى حتى نهاية هذا الجزء من  
الكتاب محجبة.

ولكم أتمنى أن يخضع أدونيس هذا التاريخ الأحدثى -  
الوقائى، عمليات وكلاما، إلى ربه وشكه، يراه كما هو  
صراعا بين اختلاقات تنطوى على تأويلات ومواقف عقائدية  
خالصة ونزوعات وأهواء ومصالح وتشوقات ومكونات قوة  
وتسلط ومهمنة. وهو أحيانا يكشف عن ميل إلى ذلك لكنه  
لا ينمى، فهو يدرك الطبيعة الانتقائية للتاريخ المدون، ويتساءل  
عما لم يره الرواية، ويفضح المقصود منه. لكنه لا يمتضى  
فى هذا الاتجاه إلى حد كاف لتغيير رؤيته الأساسية له. وهو  
نفسه يمارس انتقائية مماثلة تنتج قراءته للتاريخ. وتبرز فى هذه  
الانتقائية سمتان بالغا الأهمية: الأولى تتبع أحداث القتل  
والتمير والانشراخات وشهوة السلطة، والثانية تقصى مكونات  
الهامش الإبداعي الخصب. والخصيص: المألوفة لرؤية أدونيس  
لذلك كله هى أنها إشكالية، فحمة ما يشعر بأنه يرى هذين  
الكونين تمدا ينتج لا تاريخا واحدا بل تواريخ متعددة،  
متراصة ومتباعدة فى آن، لكن ثمة الكثير مما يسمح بتنامي

نقاط شبكية فيها، فيما تشكل الشبكة التى تضجها كلها  
التصورات والمصالح والأهواء والرغبات والسلطة وعلاقات  
القوة المتحركة حركة لائمة بين أطراف كثيرة تشبك فى هذه  
العملية التشكيلية المعقدة. والتأويلات المتنازعة جزء مكون من  
هذه الشبكة، وليست هى إياها. وإن ذا لينطبق على ما ينتجه  
أدونيس نفسه فى الكتاب، فهو أيضا سرديّة جديدة، محكومة  
بالمبادئ ذاتها وتتحكم بموقعها وصيرورتها الفاعليات عينها  
التي تتحكم بغيرها من سرديات.

ويسد أن أدونيس يهى هذا الجانب من التاريخ، بدلالة  
أنه يسمي الحيز التاريخي «رواية» ويجعله بانتظام كلاما  
لرواية، ويستخدم تقنية سردية فى تشكيله. بل إنه لا يتحدث  
عن تاريخ واحد، أو التاريخ بالمطلق الفرد، بل عن «تواريخ». ثم  
إنه يدرك صراع التأويلات وأهميته. فهو أن ما يسدلى  
سادما فى عمله أنه يتقبل هذا التاريخ تقبلا كليا وسرده  
كما هو أحيانا - وقائع وأحداثا - أصولا وإنشاءات بنقله  
فعلا من مصادره الموروثة. فهو لا يخضعه لتساؤلاته ورهبة  
وعقله المشكك، ولا يكشف طبيعته المؤقتة الاختلاقية أو  
«الافتراضية»، كما يسمي بديع الزمان الهمداني نتاج الخيلة  
الذى ينابر الخبر والحادث تاريخيا (دونما قصد إلى الافتراء  
بمعنى الكلم). ويمضى أدونيس بعد أن يقول روايته. إنه  
يبدأ بالمؤسس الراسخ الذى تم عليه الإجماع:

«أبدأ مما صبح الإجماع عليه - تلك السنة التأسيسية،  
إحدى عشرة هجرية». (ص ١١) إلى حد أن يقول روايته  
فعلا: «لأن أقول سوى ما توثقه الكتب الباقية» (ص ١٤). ثم  
إلى سرد مقبسات واردة فى النصوص التاريخية، والإشارة إلى  
مقولات وتأويلات متروكة فيها، لكن يقبل كلى ودونما  
سعى إلى التفكيك والتفويض.

وفى كل ذلك يرى الرواية طبيعة عمله كما يلى:

وتنى الرواية

مغريا سامعية وقراه

للهبوط إلى آخر الجحيم التى تتاحل

فى أرضهم وتوارىخها.



والمستقبل - رغم احتفائه بمكونات له مغايرة لذلك - ولما  
فصل في بنية النص الهوامش (التي يتجسد فيها انخساف  
الإباضي) عن مكونات القتل ووضعها معزولة مستقلة عنها.

- ٢٠ -

للماضى فى وهى أدونيس أهمية مطلقة؛ فهو يسوغ  
روايته كلها بالقول:

لا نعرف من نحن

الآن، ومن سنكون،

إذا لم نعرف من كنا. ولذا

سأقضى عليكم

من كنا.

(ص ١٠)

وإذا كان بعض ما يطمح إليه فى (الكتاب) أن يتكرر  
كما ابتكر داتى كوميديا، لكن إنسانية، للتاريخ العربى،  
محتليا بليل هو المتنى، كما اعتدى داتى ببياتيس، فإن  
توجهه ليس، كتوجه داتى، نحو العالم الآخر وتصفيحة  
الحسابات والإدانة أو الدنونة النهائية، بل نحو الأرض وفى  
جهد حقيقى، على مستوى مواطن عمله لا سطحه، لاتخاذ  
رواية تاريخها سبيلا لإنقاذها وإنقاذ الإنسان الذى يسكنها.  
فرايه يروى ما كان فى الماضى، ويغرى وقراءه للهبوط إلى  
آخر الجحيم، لا للصعود إلى المطهر وعالم السموات،  
«الجحيم التى تتأصل فى أرضهم وتوارثوها». إن أدونيس  
يسمى، واعيا أو غير واع، إلى مسرحه أسامة الشخصية،  
أسامة البحر التى تقور بالربح والكوايس والقتل والدماء فى  
معاقله الداخلية، وهى أسامة لصيقة بالأرض والصراعات  
الدنيوية لا بالعالم الآخر، وهى ميراثه الشخصى المزائل رعبا  
من ولادته فى التاريخ العربى، وهو يحلم بأن فعل المسرح  
هنا قد يولد له طريق خلاص من بحر الجحيم الراسخة فى  
أعماقه. ولذلك فإن فعل المسرح لا يمكن أن يسير إلا فى  
اتجاه واحد هو الماضى، وإلى مكان واحد هو بحر الربح -  
الكوفة - الرمز. ولا يمكن لفعل المسرح هنا أن يتوجه إلى

شعور بأن أدونيس يراهما عالمين منفصلين لا تفاعل بينهما،  
وأتهما يكادان يكونان خطين متوازيين لا يتلاقان ولا يتبادلان  
التأثير أو، فى أفضل الحالات، ضفتين لنهر واحد. وانطلاقا  
من هذا البعد، فإنه يسم التاريخ بأنه أحد هذين الخطين،  
ويوجد هويته به، ويضع الثانى بذلك خارج التاريخ. وذلك  
فى اعتقادى خلافى وعرضة للسؤال والتشكيك فى سلامته.  
فالتاريخ هو النهر الذى تضطرب فيه وتخلط وتتفاعل وتتعاكس  
جميع مكونات كلا الخطين، وهو بذلك تاريخ حيوى  
ديناميكى، كما هو تاريخ المجتمعات الحية كلها. إنه تاريخ من  
اللامتناجسات، والمتناقضات والمتضادات التى لا تتعصب  
معزولة كل منها عن الأخرى أو موازنة لها، بل تتعاكس  
وتتشابك معها وتتدغم بها متزايدة متناهية، بقدر ما هو تاريخ  
من المتناسبات والتكالفات والأصول والفروع. إن التاريخ الذى  
ينتج أسرار القوس هو عين التاريخ الذى ينتج عكاظا، والتاريخ  
الذى ينتج أبأ نواى هو عين التاريخ الذى ينتج شعراء الزهد  
والمديح التقليدية فى زمنه، والتاريخ الذى ينتج هوامش  
أدونيس هو الذى ينتج ابن تيمية، والتاريخ الذى ينتج أدونيس  
الآن هو التاريخ عينه الذى ينتج حزب الله وابن باز. التاريخ  
هو السردية الكبرى التى ينغزل فيها كل من هؤلاء خيطا  
متلاقا مع الخيوط الأخرى؛ لكن هذه السردية فى مفصل  
معين، وشروط معينة، تصاغ أسطوريا فى صيغة تودى وظيفة  
تتلاءم مع نزوعات ومعطيات راهنة أبرزها توجهات قوة  
مهيمنة، فيما يضمن تمثيلها للقوى الأخرى الأقل هيمنة  
بدرجات متناضبة مع مستويات القوة وتفاوتها. أى أن التاريخ  
ليس وحيد البعد فى أى لحظة منه، بل هو دائما عظيم  
متمدد الأبعاد، نابض بالتناقضات والتناقضات المتشابكة  
المتشجرة، بالأنساق والفوضى، والتشابهات والمباينات. ثم  
إن التاريخ لا يخضع لقوانين الحتمية، كما تنصرون كارل  
ماركس، بل يتشدد بالشعورية، والفجوات والاقطاعات  
والطفرات. فالماضى كما تنصرون، وكما تركبه من أحداث  
انتقالية، لا يولد صورة محيطة؛ قابلة للترقب والتكهن بها، من  
الحاضر أو من المستقبل. ولو أن أدونيس رأى التاريخ هذه  
الرؤية لكان ممكنا أن يشفى من الجرح الرهيب الذى يتزف  
فى أعماقه - جرح اعتباره التام تاريخه ووعيه به تاريخا من  
القتل وحسب، ويقينه بعمق إنتاج هذا الجرح للحاضر

٣- أرض - صوت سم ، وصدى زرنخ

والرايات رؤوس مقطوعة.

أرض تتوكل والظلمات لها عكاز

من أين يجيء الضوء ، وكيف يجيء لهذا

الأرض المنقوعة

بدم التاريخ ؟

\* ما أوضح التاريخ : سيف على

عنق ، وذب ساهر يرحم.

(ص ١٥١ ، مصدق)

٢٧-

لكن ، ينبثق السؤال ، أليس في رؤية أدونيس للعالم ،  
للأمس والمكان والأمن ، ولتأمل المستقبل من مكونات تعصى  
على الخضوع لهذا العالم السوداوي الخائف ؟ هل ينتهي  
التاريخ مقلداً ، صندوقاً محكم القدرة على خلق كل شيء  
آخر ، كما تعلن كتلة من العبارات في الكتاب ؟ أم أن التاريخ  
لا ينتهي بهذه الصورة الفوكيهامية المعكوسة ، بل تنبجس منه ،  
كما من تواريخ صندوق فوكيهاما الذي توهمه مقلداً نهائياً  
ولم يكن كذلك ، لواجه ، ولزوعات ، وروح ، وصبوات ، وقرى ،  
وأصوات تهشم الصندوق وتبدأ التاريخ - بل لأقل تكشف  
استمراره الفعلية - من جديد ؟

والجواب على هذا السؤال حاسم الأهمية في اكتناها  
شعر أدونيس وقراءته للعالم. وسأضع الإجابة عليه ، مبدئياً ،  
بكلمة واحدة صارمة : بلى ، إن كلمة مثل هذه المكونات التي  
تخترق جذران التاريخ الملق ، وإن شعر أدونيس ليجلوها ،  
ويسرها ويتغنى ويحتفى بها احتفاء فائن الجمال ، مفوهاً ،  
سحياً. ولأن قصص هذه الفاعليات يحتاج إلى مكان أكثر  
رحابة مما تتحمه هذه الدراسة ، فسؤجل إلى مكان آخر. بيد  
أنني سأشير هنا لها إلى بعض هذه الفاعليات. وأولها وأشدها  
تجسراً الإيمان بالشعر ، والإبداع والفقر ، وامتلاك نعمة القراءة  
للمستعينة ، والطبيعة وما تغدقه على الإنسان. ويجدر هنا أن

المستقبل ، لأنه لا صورة له ، بل لا وجود له إلا كمشوار  
للماضى. فإمكان الخلاص ليس مائلاً أو مضموناً ، وبالتالي  
لا سبيل حتى إلى تأمل طيفه الحلوى. السبيل الوحيد إلى  
تصور المستقبل هو السعى إلى إلغاء الماضى والبحث عن  
حدائق تتجاوزه وتلغيه. ولقد جرب أدونيس ذلك ، فغلب نفسه  
للحداثة ، لكن تجربته كانت لا تقل فجائية ولم تنجز الحدائق  
التي حلم بها بديلاً. من هنا انبثاق بحر الرعب (التي كانت  
قد ردمت وهماً لزمن ما) من جديد في هذا (الكتاب)  
المرعب ، متغلة هيبة واحدة هي الأمس المكان الآن ، حيث لا  
مكان للمستقبل إطلاقاً.

ولأن للماضى هذه القوة المولدة التحكمية الصائبة  
لالحاضر والمستقبل ، فإن مسار الزمن وصيرونه محكومان سلفاً  
بالمساوية ، والمكان مقدر عليه بصورة حتمية نابعة من القانون  
الأساسي للتاريخ كما يصوغه أدونيس أن يظل مكاناً  
جوهرياً. لهذا يتمتع المستقبل إلا من حيث هو تكرار  
للماضى ، كما أشرت ، ويسر في هذه الصور الكالحات  
والأسئلة الممزقة التي يطرحها أدونيس على نفسه طرح من لا  
أمل له ، ومن هو موثق من الجواب قبل أن يطرح السؤال :

١- ليبدأ

سأقول - أنا الراوية

مثلاً قال لي ، دون قول ،

تلك أيامنا الماضية

تترصد أعناق أيامنا الآتية .

والمرارات ، فتأكل ، والرجوم

لبن نأفق من ثدى النجوم .

(ص ٤٢ ، مصدق من الهوامش).

٢- هل يتلاذذ نور

من مشكاة دماء ؟

(ص ١١٣ هامش المصنوق)

نلاحظ أن تلك القوة الأخرى التي كثيرا ما تنفي بها أدونيس - في شعره السابق تلقى هنا التحارها النهائي، أقصد بذلك الثورة فالشاعر الذي كان قد كتب في نهاية هذا هو اسمي؛ وعاش في الحنين في النار في الثورة في سحر سمها الخلاق؛ يعلن هنا ببساطة لا انتحاب فيها ولا فيالغمية أن الفرد عاجز عن إنجاز الثورة إلا في كلمات، وأن الثورة إذ تقبض عليها الجماعة تتحول إلى قتل وفوضى وتخرب وتكنيس مقام؛

فردا - من أين لفرد أن يصنع ثورة

إلا في كلمات ، في أوراق ؟

جمعا - يا للهول ، تكون الثورة

مرعى ، وتبائل ثيران .

(ص ٢٩٣ ، هامش الصندوق)

أما الفاعليات التي تبقى قادرة على منح نعمة اليقين بأن الممكن ممكنا لا يزال، فإن بينها ما مجلوه المقاطع التالية، من مثل تغيير القيم، والمطلقات الأخلاقية والفكرية، وإعلاء شأن الإنسان بتحول المعنى من الإله إليه، والاحتفاء بالأمم المنتج في الأرض، والجسد، والتهيه، والمقصية، وتقليس النبوة والهيام والعشق وروح التمرد المتصلة عبر التاريخ، وفعل الخروج والرفض، وسحر البناوة والحرية وحرية الجاهلية:

آثار دم ومهب رؤوس والعاير سيف : تلك

حشود تتناحر حول ضلالت المعنى لكن،

ساكرين طوبى

للإنسان يغامر في الأطراف القصوى من

حيرته

بحثا عن نشوته .

(ص ٢٠ ، مصنفق).

صور في ذاكرتي لقرامة

كانوا ياتون ويفترشون القفر

ويقولون : أقمنا عهدا

إلا يبقى أثر للفر.

أتذكر : كان السواد احتضارا

لغة للتصد والموت - تشتق من نارها نارها .

هو ذا يتواصل ذاك الشر:

عالم يتحدر والهب المنحدر .

تلك آفات أسلافنا

مطر غامر مطر غامض ،

وخطانا حقول لها .

(ص ١٩ ، مصنفق)

في ذاكرتي رجالون رهايا

كشفت لا يدوي

يترشف سر الدهر

من آلاء الشعر .

(ص ٣١ ، مصنفق)

منبؤون، ولكن :

في كل صعود ، أو كل هبوط

نحو جذور المعنى ،

أثر منهم .

(ص ١٥٥ ، هامش الصندوق)

أنتمى للشر

أنتمى للحصاد ، احتفاء

بالحقول ، لسقائها

قلقا ، ناجلا

أنتمى للرياح ، توحّد في عصفها

بين وجه التراب ، ووجه الفضاء ،

ووجه البشر .

\* لا يكفى، كى تتبمنى

أن تهدم بيتك ، فالانقراض لكى

تستأصل أيضا ، ولكى تمحى :

للمحو بداية سيرك نحوى .

(ص ٣٦ ، مصدق)

من أعالى الكلام

نزل الشنفرى

يتقرى الفضاء ، يطيب وجه الثرى

ويهبئ للجائعين الوليمة - أحلامهم

وارفات ، تغطى مراراتهم ،

وتغطى الضياع .

(ص ٤٣ ، مصدق من الهوامش)

أتمس فى الرمل مائى

وأشعل نار التصعك فى

غابة الأزمنة .

(ص ٤٤ ، مصدق من الهوامش)

يا امر القيس ، كيف تشرت ليل الكلام ،

وكيف تنورت

ضائعا بين خيط الهباء وثوب الأبد ؟

كيف هيأت هذا المهاد : عزلت

السماء ، وأغلقت أبوابها ، وتنبأت :

لا حبر غير الجسد .

الهذا فتحت الفضاء

نشوة وهياما وشعرا ؟

الهذا صرحت ميثاقنا - الطريق إلى ما

يضاء ، وما لا يضاء ؟

(ص ٤٦ ، مصدق من الهوامش)

عروة بن حزام

أترى الآن أيقنت أن الحياة

التي تتبرج - طورا لهيبا ،

وطورا زينة

لا مكان لها

غير هذا النعيم الجسيم الجسد ؟

(ص ٢٦٥ ، مصدق من الهوامش)

ما أعفق أن تتحدث مع جنى

أو مع نجم ،

بين خيام ابنى الصابى

حيث يكون الإنسان المعنى .

(ص ٥٢ ، مصدق)

ساكر هذا الرهان :

يتقدم نحوى

زمن ضد صحراء هذا المكان ،

وصحراء هذا الزمان .

باسمه ، سوف أعطى لنفسى

سحر الدخول ،

وحق الدخول

إلى كل شئ .

(ص ٥٨ ، مصدق)

... وأفرج

لابابيل حمدان قرمط فى

عصفها البهى .

(ص ٦٩ ، مصدق)

هو ذا - يخطف الكون فى ، وتنشطر

اللغة الخاطفة

وتطوف السماء فى وتعلو رؤاى

على نروة العاصفة .

فى هذا التاريخ ، ولا أتحدث فيه  
إلا كى أخرج منه .

(ص ٧٤ ، مصنف)

لن أغنى لتاج -

لا لكندة ، أو هاشم ، أو هشام

الضياء الذى يتفقد من سرة الشمس ،

وجهى : أحدا لا أحد

سأفنى لثي الأبد

عاليا فى الكلام ، لثي الكلام

عاليا فى الأبد .

\* أتراه دم سائل

من جراح اليأس ،

ذلك الزمن المنتظر ؟

(ص ٧٨ ، مصنف)

رأسها شامخ ، تتبختر ، تحنى ،

تلتفت : عينان أفق ،

وقرنان - يد وهاله .

علمينا شروق البداوة ، حرية البداوة ،

يا هذه الغزالة .

(ص ١٥٩ ، مصنف)

صوّى أنت ، أيتها للعصية

جسد الأغنية ،

واقراءى هيت لك

عاشقى ، أيها الفلك .

(١٥٨ ، هامش المندوق)

وأمل أن تكون هذه الإشارات كافية الآن ، وسأقصى  
غيرها فى دراسة أوفى .

ومن تجليات تقويض النص نفسه ، وأسرار ضاه ، أن  
أدوليس ، متحمصا المتن ، يملن جوهر توحده بالأسلاف  
الأخرين متمثلا فى علاقه بأمرى القيس ، فيقول :

شاغلى سهر فائن ، -

كان لى فى أمرى القيس صوت ،

كان لى فتنة .

واستمعت إليه ، راغبا عن عكاظ

حاضنا سكره .

ولنا سرنا : لا قبائل فى شعرنا .

ولنا عهدنا :

القصيدية ضوء الممالك ، والشعراء شعوس .

(مصنف ص ١٢٤)

والطريف أن هذا المقطع يرد مباشرة قبل قسم  
«الهوامش» الذى يرص بأسلاف المتنى المختارين ، وهو إذ  
يقول : «لا قبائل فى شعرنا» ، فإنه يقوض نصه لأن القبائل  
تموج فى كل مكان من شعره ، وفى كل مكان من شعر  
أدوليس أيضا ، إذا كان المتنى بالقبائل الذات الجماعية ، وما  
يجسده الجماعة ، وتاريخها . إن (الكتاب) ليحشد بذلك كله ،  
رغم أن شاعره «راغب عن عكاظ» .

فى لحظة ما ، لا بد أن يطرح السؤال المقلق المنتظر :  
هل يقدم أدوليس فى (الكتاب) قراءة مذهبية ضيقة للتاريخ ،  
أم يقدم قراءة إنسانية مفتوحة له ؟ وهل يملن المتنى ويخط  
من الروايات المتضاربة حوله موقفا وحدانيا يحل التناقضات  
ويلغى التضارب لمصلحة رؤية مذهبية ضيقة ، غلظية وتزاعية ،  
مقلصا بذلك ثراء شخصية المتنى وتجربته ، أم يدفع بإيهامية  
هذه التجربة والشخصية إلى درجة أبعد ويسرلها بمزيد من  
الاحتمالات والطاقت ، مثيرا إنسانيتها وقدرتها على الديمومة  
بذلك كله ؟

الإثم، وبذلا أيضا من الصيبانية والتطلع وقذف الاتهامات واللعنات، كأن اللجنة تكفي لثمويه الحقيقة وحجبها والتخلص مما تفرضه من عقابيل وتصيبه من شرك، وكأنها تخلع عن كواهلنا السبب المهرق؛ عبء مواجهة الحقيقة، وإدراك التمزقات والتناقضات، والنفي الداخلي لشرائع كاملة ممن يتعمدون بعمق إلى هذه الثقافة بإصنافهم وحصرهم في خاتمة «الأعداء/ الحاقدين الناقمين»، والثبوت بذلك بأننا نطهر التاريخ من شوائب تعلق به ونحتفظ له بوحليته وصفاته وأمجاد المستوهمات. وفي ذلك كله، نستمتع إلى الصوت التراكبي، صوت أدونيس ومتنبه، يعلن الانتماء العميق والفرق في آن، بلغة حميمة، دافئة، لا تنبض بمقد ولا تملن عداية:

آيتي أننى منهم - بشر مثلهم

ولكننى

استشمتى بما يتخطى الضياء

آيتي أنهم

يقارون الحروف، وأقرأ ما فى الشفاه.

(ص ٢٥١، مصدق)

إن قدرنا كسيرا من المخطورة يكمن في أن كتاب أدونيس يسلم نفسه بسهولة لإمكان القراءات المذهبية الضيقة له، والتأويلات المفرضة لرواياه (لاحظ مثلا أنه هو نفسه يروى على لسان السلطة وصف الشاعر المتنبي؟ أدونيس؟ بأنه زنديق، فإثر شعوبى وإن أصبحناه قرامطة وفساق، وحكمها عليه بالقتل، ص ٢٤٠ مصدق) وللهمم السيء، بلغة النقد الشائعة التي أرفعتها شخصيا (فليس لمة من قراءات سبقة، خاطئة، للنصوص في عرلى، كما يفترض ناقد مثل هارولد بلوم خاصة، وقراءات صحيحة: هناك قراءات فقط، وكل قراءة هي في النهاية ذات منابع معرفية - عقائدية - شخصية وجماعية تتحدد متطبيقاتها ونتائجها - ومن هنا ينبع صراع القراءات وتطورها وارتباطها الجذري بالقوة واستنادها إليها). وبعود ذلك إلى أن الكتاب قابل لأن يقرأ كل حيز على

ومن المبرر أن يجاب بصيغة قطعية عن هذا السؤال المعقد ذلك أن ما بين أيدينا من (الكتاب) هو الجزء الأول فقط، وأدونيس ماض في نسجه وتركيبه وتشكيله، وقد نمضى في ذلك لسنوات تأتي. وهو يصنعنا بذلك في موقع التعلق بين السماء والهواية، فأية إجابة تقدمها الآن قد تبدو بلهاء تماما حين يظهر (الكتاب) في أجزاء مقبلة منه. وإذا كانت نبوءة أدونيس الأولى هي أن تاريخ القتل والرعب قد دخل دعولا لا فكاك منه في نسيج ذواتنا وأجسادنا - نحن وهو والمتنبي - الذين ننتمي جميعا إلى هذا التاريخ، أو تلك التواريخ - وأن التفكير والتغافر في الركن والموقف لا يقابلان إلا بالقمع والرقعة النداء، فإن امتحانا خطيرا لرواينا ولنا كامن أمانا الآن في أدغال ما سيغيره كتابه من ردود فعل. ولنا أود المغامرة قليلا مع أدونيس لأضيف نبوءة إلى نبوءاته، وهي أن ردود الفعل ستهربن أطروحت وتقصها في آن، لأنها ستؤكد لا تجانسية الوجود المرئي وتاريخه وتأويلاته: بعض الاستجابات ستكون صورة مرآتية عن تاريخ القمع والقتل، وستتهم أدونيس بأنه يقرأ التاريخ قراءة مذهبية شيعية تسمى إلى وصم تراث سنى، وبعضها سيسم قراءته بأنها شيعية تسمى إلى وصم تاريخ عرلى، وبعضها الآخر سيراهما قراءة فجائية عميقة الإخلاص للجرح - البعر التي تفور في أعماق أدونيس نابعة من تاريخ يأكمله لا من حيز واحد فيه، وسببها لذلك في مكانة الشعر الكشف، الشعر للمساوى العظيم، ويرى فيها في الوقت نفسه ألهم الجراح لتجاوز الجرح - البعر والتخلص من لوثاتها الأكمة الغامرة بفضحها والإفصاح عن مقموعها ولورة بدائل لها جديدة نابعة من التواريخ نفسها. وأود أن أعرف بأننى ممن يبتنون الاستجابة الأخيرة، وأدعو في الوقت نفسه إلى تلمس الجرح والفجوة الكامنين في أن شاعرا عظيما من شعراء هذه الثقافة يصدر في رعيه ولا رعيه عن هذه الروايا المساوية للتاريخ، ويبدو عاجزا عن أن ينسل ذاته وروحها منها، لم أن تتسلل عن الفجوة التي تتجدد في هذه الحقيقة ولكنه أسرارها، شاغلين أنفسنا أولا وأخيرا بفهم المأساة وتضميدها وتلمس تلميل لها، ومعالجة أسبائها وعلاها، بدلا من النزق والعصبية والاستعمالية (الشوفينية) والدعوى الفارغة التي تؤسّر التاريخ وتجعله نقيما، طاهرا خالصا من

بين أكثر ما في شاعرية أدونيس في (الكتاب) سحرا وجاذبية واستهواء للروح للتأمل القادرة على الإحساس بشوة حقيقة أمام الخيال للخلق، والصياغة الفنية المتعالية، والنفس التي يغتصها تجلّي ذات زائخة بالحياة، مستخدمة بالوابع الإنسانية للنباتية، جانبا ثنائيا: الأول هو العلاقة الاحتدامية مع العالم، مع التاريخ والجماعة والمكان والطبيعة، والثاني الخيال الشعري الجموح وما يولده من صور شعرية مدعشة. أما العلاقة مع العالم، فقد ناقشت فيما سبق جوانب منها تكفى لرسم خطوط أساسية لها، ولم يبق إلا أن أؤكد السحر الخاص الذي ينبس من الإحساس الغامر بالثوب، والتناقض، والهشاشة، والانتماء للمرح، والانقسام المذهب، والافتراق المروع، والتوحيد المتشوّ، وأن أشير إلى أن ذات أدونيس تبدو على هذا الصعيد المحدد لصيقة بالتصاقا جميعا بلذات المثني التابعية، وأن أدونيس يطو هذا التلاحم الروحي والفكري بينهما جلاء مؤسسا، وينسج منه شعرا عظيما.

أما الخيال الجموح فإنه ليتبدى في تجليات مختلفة، أهمها في السياق الراهن ما سأسماه «الخيال الكوني» و«الخيال التحولي»، بل يمكن تسمية النمط الأخير «الخيال التلشيبي التعميدي» أيضا. وفي كلا هاتين التجليتين يركّز هذا الخيال بنية من الصور الشعرية تجمع بين الثراء الدلالي والقدرة على إحداث الانبهار وخلق ما كان عبد القاهر الجرجاني يسميه بشوة «الهوة والأروحية في النفس». ولا يسمح المجال الحاضر بتقصي هذه البنية من الصور، بل يضطرني إلى الاكتفاء بتقديم عدد محدود من النماذج الموضحة لها.

يتميز الخيال الكوني بشعور القضاء الذي يتحرك فيه، ويكتسب مكوناته، ويكشف، بل يخلق، علاقات جديدة بين أشيائه. ويحتل هذا كله في انفلات الخيال من حدود المادى المباشر، وقوحيته التشكيل اللغوية، والمقلانية المشرعة للشعر المكسر، ولزخاته عز الكون الغيبى إلى الربح والكون المازي إلى المجهول ليتناول مادته من جليهما وخفيهما ويدخل ما فيهما

حدة، في ثقافة يقل فيها القراء الذين يملكون ما يكفى من الجهد لمسارسة قراءة كلية لبنية النص المتشابكة، ويميلون غالبا إلى عزل مكونات جزئية من النص والاستشهاد بها وكأنها منطوق النص الوحيد أو النهائي. وإذا توقف القارئ عند حيز دون آخر، خصوصا حيز الرواية، واجتزأ منه مقولاته عن تاريخ القتل وما يطلب عليه من اقتباسات من تاريخ السلطة الرسمية، فإن النتيجة المنطقية لذلك ستكون رؤية الكتاب رؤية مللية أو نعلية (مع أنه يدرج ممارسة من قبل الشيعة أنفسهم للقتل والتعليم). والسبيل الأفضل لتفادي مثل هذه القراءة هو السعى إلى القبض على مكونات بنية النص الكلية، وشبكة العلاقات التي تتأسس بينها، والتناخل العميق بين الأقسام، والحويزات، والهوامش، والحواشي، وامتناع اعتبار أى تقرير جزئى أو عبارة معزولة تجسيدا لصوت أدونيس الشخصى. ثم إن الأهم من ذلك كله أن (الكتاب) نص فنى، وعمل إلهامى، وأن الاستجابة له ينبغي أن تتم على مستوى شعرية ولغته وسبك وتركيبه وبنية، لا على مستوى ما يمكن أن يخلص إليه من أفكار فى أجزاء منه. فأدونيس لا يكتب هنا مقالة عن المثني والتاريخ العربى، بل يسبك سبيكة شعرية تجسد تناولا تخيليا فلنا للزمان والمكان محتشدن بعشرات الوجوه والشخصيات والأصوات والنبرات والإفاحات والصور المتجانسة المتضاربة فى آن. ولذلك كله، فإن صوت أدونيس الشخصى - على عكس ما هو عليه فى نصوص غنائية سابقة له - هو أشد الأشياء خفاء فى (الكتاب)، وأكثر الأصوات صعوبة وصول إليه. وهو الحصيلة الكلية لمجموع العلاقات، والتفاعلات بين العدد الكبير من الأصوات، والمكونات، والاقتباسات، والصور التي تدخل فى تشكيل النص. أى أنه التمثيل النهائي لما سأسماه البنية الجبرية التي تخفى وراء تشكيل النص، وعنهما يفسر النص ويفيض. ومثل هذا التمثيل لا يتحدد وسلم نفسه بسهولة للقارئ، بل تنتصب من دونه حجب، ورموز، وتمقيد أشكال، وفن شعري فائق. أما الميل إلى توحيده صوت أدونيس بصوت واحد محدد فإنه غلط فى التصور، مع أن مقاومته شديدة الصعوبة - ودليلي أننى أنا شخصيا استسلمت له فى مقاطع من هذه المقالة، وأصبح نصي التقدي بذلك مقروضا لكه. وذلك من مهام الكتابة وأسرارها الفاتكة.

في تركيبات لم تنبس بها من قبل شفتان. ويغلب أن يربط هذا الخيال بين مكونات طبيعية تنتمي إلى قطبين متضادين هما السماء والأرض، أو بين الإنساني والكوني. وتلك ظاهرة أدونيسية تستحق التقصي. ويلاحظ أن هذا النمط يطغى في الهوامش لما هو داخل الصندوق من نصوص، وتلك سمة مائزة لها، وبعض ما يميزها عن الصوت المنسوب للمتنبي في المتن من الصندوق. هي ذى بعض نماذج ما يتجسده هذا الخيال:

جسمه بحر نور

تتمزأ الطبيعة فيه.

(ص ١٩٠، هامش الصندوق)

الغيوب كمثل الطراد، تأتي إليه،

وتدخل فيه -

أتراه شباك لها ؟

(ص ١٩١، هامش الصندوق).

أنهار صفراء قنوات غابات

تضيل :

جسد ثان في جسد الكوفة

سرر للشمس ، لجذع النخلة ثدي

فنيبت له ورسمت على الطرقات حروفه.

في كل مساء يأتي الجذع ملاك

وينام على كتفيه ،

لملك النخل حديث لا يفهمه

إلا أطفال الكوفة.

\* تلك أرض خلاسية نافقة

لا يليق بأحزانها وبأحلامها

غير تلك اللثاب التي نسجتها

نجمة صابئة.

(ص ١٩٦ ، مصندق)

غيب الكوفة يزهر في الفاظ بنيتها ،

لكن ، لا يشر إلا موتا.

\* (ص ٢٥ هامش الصندوق)

السواد مع الشمس في الشمس

بين الخيوط - الأشعة ، أرض

زروعها الأساطير والصلوات وأحلامها.

والخصاء الضياع

السواد أخ في النشوء ،

أخ في الرضاخ.

\* أغضض عينيك ، لتعرف كيف

تشاهد وجه الواقع في أحلام

ماتت .

(ص ٢٩ ، مصندق)

أترى ، يتحول جسمي ؟

نهر الحب فيه يغير مجراه ، والسفن

الجاريات جنهن - تراه ، تحول جسمي ؟

(ص ٣٠ ، مصندق)

خلعت نجمة ثوبها

وأنتنى لنلوه في حضن دجلة - تهنا

قرأنا، كتبنا ،

نجمة لا تحب زهيرا

وتعشق لامية الشفقري

لم ينم مرة فوق زند القبيل ،

ولم يرجع التهقري .

يتدثر ثوب الهجير ، اجتقاء

بنقطة ماء .

(ص ١٠٤ ، مصندق)



إنه الفجر لا ينحني

نسوى ضوءه.

(ص ١٠٦ ، هامش الصندوق)

فلك للإشارات : وجه يلايس وجه

الشرر

جاريا في بروج الطبيعة ، مستسلما

للصور.

(ص ١١٤ ، هامش الصندوق)

أهو الرمل يدخل في الشمس ،

يأخذ كرسيتها.

ويليس قفطانها؟

(ص ١١٧ ، هامش الصندوق)

يليس الضوء في الغيم ثوبا،

ويليس في الصحو ثوبا ،

هكذا يفعل الله ،

والشعر في بعض أوقاته ..

(ص ١١٨ ، هامش الصندوق)

هي ذى الشمس في جرحه،

في سرير مناماته -

تتزوج أمانيها مصاليحه .

(ص ١٦٥ ، هامش الصندوق)

ينزل الشاعر في اللثة،

كمن ينزل بيتا -

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

ويرى السر عيان.

(ص ٢٠٣ ، هامش الصندوق)

ذو الرمة

(.....)

هو ذا طيفها بين أهداب

يتموج ، يطو ويهبط في جسد الأرض ،

في طبقات الهواء

(ص ٢٢٣ ، مصلق من الهوامش)

تخلع الشمس قمصانها

وتغطي بها ليل أوجاعها .

(ص ٢٩٧ ، هامش الصندوق)

وأما الخيال التحويلي - التشبهي، فإنه يتناول المادة المألوفة في وجودها المقرر ويميد تسميتها بفعل يكرر فعل التسمية الأول في المخلق، ويمتدحها هوية جديدة ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الذي يمد ابتكارها لإضاءته وأداء دور فيه. وهو غالبا ما يفعل ذلك عن طريق نقل هوية غيرها إليها، فيكون بذلك قد حول كلا المادتين اللتين يمسهما بسحره. وقد يتخذ هذا الفعل صيغة الاستعارة أو التشبيه البليغ. وهذا النمط من الفاعلية التشبعية - التحويلية بين أجمل ما بدأ يسم شعر أدونيس منذ السبعينيات، وقد أخذ يتنامى في شعره ويضطر حتى لأصبح شمة مألوفة من سماته، وعلامة تركت أثرها على الكثيرين من أقرانه ومرعديه، لكن نادرا ما تحقق عند غيره ما يتوفر لها من أصالة وروح وفتنة في شعره. هي ذى بعض نماذجها الرفيعة:

لم يكن وأما ، حين قال: السماء

أمرأه -

كان يحلم بالأرض، يسكب أحلامه

في قناديلها المطفأة.

(ص ٢٧٨ ، هامش الصندوق).

سحب فوق الكوفة - هذى

أنفاس الفقراء :

أجمل قطر ، أصفى ماء ..

(ص ٢٢ ، هامش الصندوق)

تنويع في المصاييح ، تلك التي سميت

جراحا

(ص ١١٥، مصلوق)

يحدث أن تتجلى نار

في صورة ماء .

(ص ١٩٧، هاشم الصلوق)

المدينة حنجرة دامية

(ص ٢٢٩، هاشم الصلوق).

شبهاتى حقوى

والتنريد ورد القصيدة

(٢٤٤، مصلوق).

وبمعنى ماء، يمكن القول إن لعبة التحويل الهوى هذه قد انتقلت في شعر أدونيس في (الكتاب) من مستوى ضيق، هو مستوى المادتين للمردفين في الوجود، إلى مستوى أعلى، هو مستوى الكهونة الإنسانية، فأنتجت لعبة التوحيد الهوى بين شاعرين عظيمين، هما المتنبي وأدونيس، وسمحت له بهذه الطريقة بممارسة عمليات الإسقاط والتقصص والمقاصصة (أعني بها التقصص المتبادل من قبل طرفين اثنين) والاستبدال بين مقومات هاتين الشخصيتين بحرية الخالق المسيطر على ما يصوغه دونما قيد أو عائق، فتوزعت بذلك هذه المقومات التي ينسبها وينقلها بحرية كاملة على كل من يدخل في إطاره من أصوات، وأصبحت للراوي، والرواية، والمنتبي، وبعض الشخصيات التاريخية المدرجة في الهوامش هوية مشتركة، كشخص ما تكون في الواقع هوية موحدة، بكلمات أخرى، تفيض ذات أدونيس وتقلق على الصوت الآخر في كل سياق لواجبها الخاصة، وتتناح من ذات المتنبي أيضا لواجبها لتضيق بعضها على الأصوات كلها وعلى أدونيس نفسه. ولأن هذا فعل خلق أول، فإن تطلق ما يندق على شخصية ما مع واقعها التاريخي المعروف أو عدم تطابقه

يصبح غير ذي شأن ولا يدخل في حسابات الشاعر لما يمكن أو لا يمكن أن يفعله في نصه. وقد يجد البعض في هذا الانتشار الكلي للذات عبر نسج النص وأصواته إنراما في إغراق الذات على العالم وتقليصا للحيزية الرسمية والتبعية في النص، وقد يراه البعض تجسيدا للرجسية جامحة، غير أن آخرين قد يرونه فعل إبداع لساحر ينفخ من روحه في كائناته كلها فيمنحها حياة جديدة وفتنة لم تكن لها، في الوقت نفسه الذي يعيد فيه تشكيل ذاته على صورتها - كما حدث في فعل الخلق الأول - ورون أنه بذلك يجلد العالم ويرف حساسيتها وتمثلنا له، ويضيه إضاءة سحرية مبهمة. وإني لمن هؤلاء.

- ٢٥ -

تبرز في (الكتاب) مجموعة من الثنائيات التي يبدو أنها مركزية الأهمية في النظام المعرفي الذي يصدر عنه النص، كما تبرز صيغ كثيرة تسمى، بروى واضح، إلى تجاوز الثنائيات دون أن يحدث في النص نفسه (في تكوين الشخصية، مثلا، وموقفها من العالم شعوريا وفكريا) ما يشعر بأنه استطاع أن يتجاوزها. أي أن ثمة انشراحا بين المستوى النظري - المعرفي والمستوى الذي تشكل عليه التجربة، فيما يتعلق بمفهومي الثنائية والحلول في نص (الكتاب). ويستحق هذا البعد منه تحليلا منهجا لعلنى أقوم به في مجال أرحب. لكن من الضروري أن أشير هنا إلى مركزية ثنائية الصورة/ المعنى في التكوين الفكري لصوت المتنبي، واحتمال أن تكون هذه نقطة لقاء، أو نتاج عملية إسقاط، بين المتنبي وأدونيس. وفي فواصل عديدة نكتة أمور كثيرة في إطار هذه الثنائية، لكن مع تطور النص إلى نهاية الأقسام الرئيسية، يلحظ أن الأمر يصل إلى نقطة انعطاف حادة، إذ يبلغ الرأس ذروة من ذراه، ويصل اتساع الجرح أقصى مدى له، فيقول الصوت الناطق للمنتبي:

أحيانا،

يخسرن أن تتحدث مع أشكال

حيث تكون الصحراء المعنى (ص ٢٩٢، مصلوق)

صوت المتنبى والهائش الداخل في صندوقه وقسم الهوامش والأوراق للضائقة، ثم التفتين بين إيقاع كلا المادة التاريخية وصوت المتنبى، من جهة، والصفحات المدرجة تحت فاصلة استباق، من جهة أخرى.

وأبرز ملامح التعارض بين نص المتنبى والمادة التاريخية هي الانتظام والرتابة في الثانية، والحيوية والتدفق والخروج على معطيات النظام العروضى التقليدى وعلى نهج كتابة السطر الشعرى فى الأول. ولكى لا يبقى الكلام تجردياً، سأعيد هنا اقتباس نصوص اقتبست من قبل وأناقش بعض ما يرد فيها إيقاعاً.

فى صوت المتنبى، تتكرر ظاهرتان إيقاعيتان مهمتان : الأولى هي تشكيل بحر للتدراك (الذى يقوم تقليدياً على تكرار الوحدة الإيقاعية فاعلن) بطريقة تكسر أسس النظام العروضى التقليدى عن طريق إدخال الوحدة فاعلن فى تركيب السطر الشعرى المؤلف على التشارك. وأما الثانية فهي الخروج على نظام التطوير ومقتضيات كتابة السطر الشعرى بحيث ينتهى مع نهاية التشكيل العروضى وبلوغ موقع القافية. وسأستل على ذلك بما يلى:

ويشبه لى أن نفسى تجتأحنى كل يوم. فلماذا

يقال : أفضل سوى وأهدى سوى،

وأنا ساكن هوى ، ولا بيت إلا خطاى ؟

إن التركيب الوزنى فى هذا المقطع، وقواعد الكتابة الشعرية فى العربية، تقتضى أن ينتهى السطر الأول بكلمة «يوم» ثم يبدأ السطر الجديد بهذه الكلمة يقال، لكن أدونيس يتجاوز هذا النهج من التنظيم إلى الشكل الذى اختاره والذى سأناقشه بعد قليل.

كنت قد ميزت الظاهرة الأولى قبل سنوات ونسبت ابتكارها إلى أدونيس. فإذا كان التشارك تقليدياً له الصيغة التالية : «فاعل فاعلن فاعلن فاعلن» مكررة عدداً من المرات، فإن أدونيس كثيراً ما يورد سطراً شعرياً له التركيب التالى: «فاعل فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن...» تتكرر فيه فاعلن وفاعلن بحرية تامة. لتتأمل المقطع التالى:

وقد تكون هذه الجملة التباسية مزدوجة الدلالة لكنها قد لا تكون.

وينبغى أن تأمل هذه الثانية فى (الكتاب) ينبغى أن يستند بحق إلى جوهرية مفهومي الصورة والمعنى فى الفكر الشيعى ويستغورها استفواراً كلياً فيه.

- ٢٦ -

منذ أوائل شعره، كان بين ما يميز أدونيس من شعراء هذا الزمان، الثراء والتنوع والصفاء المدهش والحيوية والسلاسة الموسيقية للبنية الإيقاعية فى شعره. ومن الصعب جداً البحث عن مصادر هذه الخصائص، لكن بينها فيما يبدو نغمة متميزة من الشعراء الذين سبقوه، وبشكل خاص سعيد عقل ولوى الجبل وإيقاع لغة جبران. ثم إن بينها أيضاً نهج البلاغة والشريف الرضى والمتنبى والبحتري وخات من أبى تمام وأبى نواس. أما الإيقاع فى القرآن الكريم فإنه يبدو بعيداً عن منابع تكوين إيقاع أدونيس. ومع تطور شعره، لم تغفل نغمة الإيقاع فيه، بل تامت وأصبحت علامة فارقة بين نسج نصه وكل شعراء زمنه. وحتى حين كتب قصيدة النثر، فقد كان أكثر ما يميز قصيدته النثرية من عمل أى شاعر آخر، بما فى ذلك، مثلاً، عمل شاعرين رائعين والذين من شعراء قصيدة النثر هما أنسى الحاج ومحمد الماغوط، الإيقاع الفريد بدوره فى تشكيل النص.

ولقد تكونت فى مساره الفنى نقطة تضج بالغة الأهمية، هي مرحلة (أغانى مهمار الدمشقى)، لكن لم تتكون نقطة انعطاف أو انكسار.

أما فى (الكتاب)، فإن التشكيل الإيقاعى ينسج بنية إيقاعية هي بين أكثر المكونات دلالة وغنى وإمباراً. وليس ثمة من مجال لتقديم تحليل مستوف لهذه البنية الآن، غير أن بعض التأمل لمسائل أساسية فيها ضرورى، إذ لا يعقل أن نكتب دراسة عن الكتاب لا يكون فيها مكان لتأمل إيقاعه.

أولى تلك السمات هي التعارض الجلى بين التشكيب الإيقاعى لمادة تاريخ القتل والنسج الشعرى الذى يشكل

ثم يحسوا الفروقات في نبحه - وقالوا:

تتكرر ألفاظه

مثلما تتكرر أيامه.

إن «وقالوا» هنا تكسر الانتظام الإيقاعي للسطر وتقوم فعولن في سياق سلسلة من فاعلن. وبفعلها هذا توقع نبرا إضنافيا في السطر وتجبر الصوت على الارتفاع المفاجئ والسقوط بقوة في هذا الموضع. ومن الواضح أن «قولهم»، على المستوى الدلالي، فعل بكسر الخيط السردى في النص، ويمنع القول موقعا متميزا فيه. وذلك ما تجسده حركة الإتحام الإيقاعي تماما. والعجيب في هذا النص أن موقع «وقالوا» هو الوحيد الذي يحدث فيه هذا الإتحام الإيقاعي في سلسلة النص المؤلف من تكرار فاعلن إحدى وثلاثين مرة.

أحيانا، يبلغ الإتحام درجة عالية بحيث إن السطر بأكمله يتشكل بعد حدوث فعولن من تكرار فعولن فقط، وكأنما البحر كله قد تغير وصيرنا أمام ظاهرة جديدة هي تمازج البحر في السطر الواحد والمقطع الواحد. هو ذا مثال على ذلك:

تتمسرح أهواؤهم فوق نطع،

واتمظ

أيها الشاهد، الأليف لصحراء هذا الجنون.

أما فعل الخروج الآخر على تقاليد الكتابة الشعرية المألوفة؛ وعلى التوزيع العروضي المتبع في الشعر العربي قديمه وحديثه، فهو حديث العهد في اعتقادي. وهو يتمثل في توزيع أدونيس للجنلة الشعرية بما لما يفرضه تشكيلها الدلالي والنظمي والإيقاعي دون تعقيد يجعل التفعيلة النهائية في السطر الشعري نهاية فونائية للسطر أي دون تعقيد باعتبار موقع القافية النظرية نهاية السطر الشعري (وقد كان يوسف الخال قام بمحاولات من هذا النوع على مستوى تركيب الجمل لا على المستوى الإيقاعي، في الخمسينيات والستينيات). وذلك نمط من الخروج جبرى تماما، لأنه يؤدي إلى التباس التركيب العروضي للبيت وللنص ويتطلب أدنا شديدة الإرهاف لشموجات الإيقاع كي تدرك حدوثه. ويتمثل هذه الحركة الفنية الجبرية في النص التالي في المرتفع التي أكدتها بطابعها بالحرف الأسود:

- غيره، قلت: مسجد حرام؟

طوقوا كل أبوابه

عندما أرفع العمامة عن رأسي. افجأوهم

واحصدوا غابة الرقاب بأسياقم، وقولوا:

هو ذا مسجد الفناء.

السماء يد في يدى

والخليفة من ها: لا يشاء الذى لا إ شاء.

(ص ٣٥٦)

بل إن هذا النص ليمثل كلا نمطي الخروج: إقحام فعولن في سياق فاعلن، وتجاوز موقع القافية في السطر. في البيت الأول ترد فاعلن ثلاث مرات ثم تقحم فعولن مع ورود «حرام». وفي البيت الرابع ترد فاعلن مرتين ثم تقحم فعولن متمثلة في كلمة «الفناء». وفي البيت الأخير: ينهى أن يكون التوزيع كما يلي لتبقى فاعلن هي الوحدة الشكرية:

والخليفة منها:

لا يشاء الذى لا إ شاء.

لكن أدونيس يهمل هذا المقضى الإيقاعي ويكتب السطرين في سطر واحد تركيبة الحاصل هو: فاعلن فاعلن فا فاعلن فاعلن فاء، تاركاً لنا حرية تحديد الوحدات الإيقاعية بإحدى طريقتين:

١- فاعلن فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فا

٢- فاعلن فاعلن فا/ فاعلن فاعلن فا

غير أن تشابه التركيب الإيقاعي في النص يبلغ ذروته في السطرين الثالث والرابع، وهما على المستوى الدلالي أيضا ذروة تعقيد النص، لأنهما يجسدان توتر الصوت الخاطف واحتدام الانفعال، والحدة الصارمة في الأمر بالقتل، ولحظة الحركة المفاجئة لممارسة القتل. ومن العجيب أن موقع الأمر بالمفاجأة بالقتل هو عبه موقع المفاجأة الإيقاعية المتمثلة في ذروة التبدل والتحول من المألوف المتوقع إلى المبتكر الطارئ غير المتوقع. إن المفاجأة بالقتل تتجسد بمعنى ما رمزياً، أي في المفاجأة بقتل التركيب العروضي المؤلف في المفصل ذاته وال لحظة خاتمه. وكل ذلك مما يبرزه أدق إيراد تزايد عدد

غير تلك التي تتعلم فيها، وتجهز: كلا

ليست الكوفة الآن حيث تراها.

ومثل هذه القراءة تجعل خروج أدونيس على تقاليد العروض خروجاً أكثر جذرية وجوهية، وتقدم نموذجاً ممتازاً لنمط من أنماط التشكيل الإيقاعي ترد فيه «فا» إضافية في وسط تشكيلي مؤلف من تكرار فاعلن كنت قد تكهنت بإمكان حدوثه ومشروعته في كتابي (في البنية الإيقاعية للشعر العربي)، قبل ربع قرن من الزمان تقريباً. ودعم خروج أدونيس هذا السلامة النظرية للأطروحة التي قدمتها في ذلك الكتاب.

وكما أشرت سابقاً، فإن أدونيس يسبح الكثير من التصوص التي يطلقها صوت المتنبي، أو صوتهما التراكبي، هذا التسبح الخروجي المتمرد، لكنه في النادر ما يحارس هذا الخروج في الحيز (م) المجهد لتاريخ القتل والروايات التاريخية والافتقادات المألوفة. فالتركيب الإيقاعي في هذا الحيز منسجم انسجاماً كبيراً مع روح الرثابة وانتظام أحداث القتل والمنفى وثرثرة الوجود. وتفصيل ذلك كله يحتاج إلى دراسة إحصائية لا مجال للقيام بها هنا. ولذلك سأكتفي بإيراد بضعة نماذج من كل من الحيزين:

كيف أقفو خطاهم ، وأحلم أحلامهم، وأنا

نفهم ؟

ولأياهم وأعمالهم سلود

جرفتها خطاي / خطاي أي

لا أزال أغنى

كي أوسع آفاقهم،

وأحب خطاي من أجلهم.

فلاقل : إلهم هجير

وأنا فيهم.

إن أوامرن غير التمرد في ها وأخروج عليها.

عينا تتشاهم - تحوطيني،

النبرات الواقعة متوالية على كلمات النص في هذا الموقع وتقل تواليها وتسوته. هو ذا تقطيع البيت:

٣- فاعلن فاعلن فعلن فعل فاعلن فعلن

٤- فاعلن فاعلن فعلن فعلن فعل فاعلن

ومن المعروف تماماً أن «فعل» لا يمكن في العروض التقليدي أن ترد وحيدة مستقلة تامة في وسط البيت الشعري، بل ترد في موقع ختامي فقط مشكلة نهاية البيت. أما هنا فإنها ترد في الوسط محللة توتراً حاداً بين الوسط والبنية والنهاية.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا التعامل المبتكر مع تركيب السطر والنص الإيقاعي ما يحدث في المقطع التالي:

جامع - يهرج الناس، يلقون أحلامهم بين

أحضان كل يوم

غير أني لا أرى غير أشلائهم.

إذا ينبغي، ربما لقواعد التوزيع التقليدي للأسطر، أن يكون السطر الأخير منقسماً كما يلي:

غير أني

لا أرى غير أشلائهم.

ورغم كل ما قلت، فإن بوسع المرء أن يرفض التوزيع الذي أقترحه للأبيات، ويقبل الأبيات كما يوزعها أدونيس فعلاً. بل إن بعض الأبيات في شكلها الفيزيائي رغم المرء على تقبلها بصيغتها الأدونيسية. البيت الثالث في النص التالي مثال جيد:

ليست الكوفة الآن حيث أراها

ما الذي يتغير في الكون ، لو تهدم

الكوفة الحاضرة

لو تشتلت وعادت حفنة من هباء ؟

لا طريق إلى الكوفة الغائبة

وتتقر هذا الغراب

أيها الغراب.

وكل كلام

ويقلع ما تلد الأيام.

(ص ٩)

أ -

- تتقاسم: منا أمير ومنكم أمير

- يقتل الله من قال هذا

- يقتل الله من لا يقول بقولى .

ب -

- «قتل الله سمداً وسيقتل من لا يبايع

من بايعت قريش»

ج -

- «قولوا لى أن يأتى»

(ص ١١)

ولا يخلو من دلالة في هذا السياق أن الراوى يى وعيا  
تاما الطبيعة السردية البسيطة غير المثيرة فنيا لما يقوله:

وأقدم عدى للقاء

إن كان حديثى سرديا ، أو كان

بسيطا لا يتوعد للفصحاء.

(ص ١٠)

وأن كلماته هذه ترد مقابلة للغة الشعرية الأثيرية التى  
ينسجها صوت المتنبى وهامشه داخل الصندوق من الصفحة  
ذاتها:

سمائى أحمد زهوا وتقام

فى تلقىبى بـ «أبى الطيب» ، كنا

تلبس ليل الدمع ، ولكن

كنا

نتعوج فى بحر من نور

ومن اللافت تماما فى المقطع الأخير أن الخروج  
الإيقاعى يتماكن فيزيائيا مع اللفظة التى تجسد الخروج على  
مستوى الدلالة والرقاء وهى بحق كلمة «والخروج» عليها.  
وإن مثل هذا التماكن للتكرير فى نص أدونيس ليس للمجردات  
الفنية الصغيرة التى يقرر الشاعر المتميز على تحقيقها فى  
شعره.

من المميز (م):

فى ذاكرة تلد الكلمات وتولد فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدا

بين الماضى والحاضر

ولد الشاعر

فى رمل يخلو فى صعد

فى صحراء لغات ، ولد الشاعر

عاش ولكن فيما يشبه تابوتا

سافر ، لكن فى ما يشبه مقبرة

فى طقس لا تخلو سنة منه ،

طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)

عاش الشاعر

طقس كان

يعاش كان رياح

الجنة تسرى فيه ، ومحابرها

والأقلام

فى هذا الطقس ، رأى الشاعر

وجه الكون ، وراح يضمه منله

ويقلع باسم الإنسان الشعر

\* جسدی شایه من رموز

وخطای كما رسمتها ظنوتی،

دوج صلهه

وتهایل كشف.

(من ١٠ صنف)

بل قد لا يكون غاليا من الدلالة أن الحز (م) بأكمله يستعمل بحرا واحدا غالبا هو الغب (القادر بانتظامه الوزني، والنبري على خلق الرتبة وإيقاع الكلام المعدي) وفي أحيان قليلة المتعكك، ولا يدخله تنوع إيقاعي بارز. أما الحز الذي يضم المنى والأصوات المرتبطة به فلهه مجلي شاسع من مجالي التنوع الإيقاعي، يبدأ بالتنوع داخل البحر الواحد كما وصفته أعلاه، وانتهاء بالتنوع بين البحور المستخدمة التي تعدد تمثلا بارزا.

- ٢٧ -

لا مراء في أن أدونيس صانع مرهف للمبارة الموسيقية أو التشكيل الإيقاعي، على مستويين اثنين: الأول مستوى الجملة الإيقاعية المفردة، والثاني مستوى تعلق الجمل وتنميتها لتشكيل البنية الإيقاعية الكلية للنص. فجعلته الموسيقية - الإيقاعية، يتكونها الصوتي، والعلاقات التنظيمية - التركيبية فيها، والتركيب الوزني، وأساق النبر، تكاد تكون عمل نحات بقولب رخامه ويحفر انحناءاته، ويمتعه تشكله النهائي بمزيج فريد من السلامة والتدفق، والصلابة وحدة التشكيل. وقد لا يكون شيء أدل على هذه المقدرة الفائقة من اختتامه للجملة الموسيقية على مستوى الترجيع الصوتي، تقفية وتنوعا، من طرف، وعلى مستوى صياغة الوحدة الإيقاعية النهائية، من طرف آخر. في المتكرك، مثلا، تنوع نهايات الجملة الإيقاعية بين فاعل/ فا وفعلون، وفعل، وفاعلن بطريقة مثيرة تماما تمنح التشكيل الإيقاعي درجة عالية من الطاقة التعبيرية والفنائية والرصانة والحدة الباهرة والجلال الجائزي، تبعا لتموجات الصوت، وتشكيل البنية الدلالية، والمناخ الشعوري والفكري المسيطر. وتتراوح تشكيلاتها النهائية بين القطع الحاد والخروج المشتهك للتعاقب الوزني المألوف والاتساق الكلي للوحدات الإيقاعية

الثقوفة، بما يعمق ويلور ويغذى كشافه التجربة والمدي الشعوري المستعصي في النص. وبين أكثر المكونات إرهافا وإشعاعا إيقاعيا استخدامه للقوافي: أين يوردها، وأين يتجنبها، وكيف يخلق في النص نسقا منها يغذى لراء ينيته الإيقاعية. ومن النادر في نصوصه أن ينتهي البيت الأخير بلفظة ساقية تقفوا، أي لا ترجع صوتيا لفظة في نهاية بيت سابق مشكلة بذلك قفلا ختاميا للنص. كما أن تشكيل الأبيات إيقاعيا يتعلل بقدر عال من التوازن، أو التناظر، فنادرا ما ترد أبيات متفاوتة تفاوتا كبيرا في عدد الوحدات الإيقاعية؛ ونادرا ما تتشكل جمل طويلة جدا وأخرى بالغة القصيرة؛ ونادرا ما يتفاوت نمط الجمل تركيبيا ونظميا تفاوتا كبيرا؛ ونادرا ما يتألف البيت الواحد من عدد مفرد من التفعيلات، في معظم أبيات النص، ماعدا العدد ثلاثة. وتتجلى هذه السمات في عشرات النصوص التي يتضمنها (الكتاب)، وسيختي نصان أو ثلاثة تقدم نماذج لعمله عن التقصي المسهب.

- ١ -

تتوغل في قبابات رؤاك:

من أين أنت،

يأتى أعدائك، إن لم يأتوا

من فيض خطاك ؟

في هذا النص القصير، تحتل القافية مكانا بارزا، ويكمل التراجع الصوتي بين «رؤاك» و«خطاك» تشكيل البيت بأسلوب رائع متناظر. ويتألف البيت الأول من أربع تفعيلات. أما الثاني، الذي يمتد من أول السطر حتى «خطاك»، فإنه يتألف من ثمان تفعيلات. لكن يمكن اعتبار البيت الثاني في الواقع يمتد لا تحدث فيها تقفية، يتألف الأول منهما من تفعيلتين والثاني من ست تفعيلات، فيكون النص مشكلا بتوزيع مزدوج التفعيلات في كل بيت له التركيب (٤ - ٢ - ٦).

- ٢ -

خلعت نجمة ثوبها

وانتنتى لظهو في حضن دجلة - تهنأ





ومنها انتقاء اللفظة، وهو من مواهب أدونيس الأجل  
عادة، في العبارة التالية:

شغفى وصلتى بسواى - بنفسى.

ومن ذلك أيضاً :

يلقون أحلامهم بين

أحضانها.

ومنها أيضاً :

تحت قبة تباريحها.

ومنها كذلك :

لا أرى من مكان لضيق وكده فى حياتى.

ومنها التكرار فى النداء وصفة النداء فى ما يلى :

أيها الجامع المارق -

ما أمر الطريق إلى الذات فى

نشوة العشق ، يا أيها العاشق.

ولمة غيرها، مما لا مجال لتقصيه هنا.

لكن فى ندرة مثل هذه الشواهد تعبيرا بلغيا عن المستوى  
الفائق لصياغة أدونيس الشعرية، ولفته، وتشكيله للصورة  
والنص. وجل من لا يهفو ولا يشوب خلقه من شائبة.

فى الخامسة والستين - وهو سن يرتبط عادة بالشع  
والنكوص والميل إلى الاستقرار والحفاظة والتمسك بما كان  
قد قبله المرء أو صابغه من تقاليد - لا يزال أدونيس مغامراً  
مكتنفاً لا ينى، جراب مهامه وأفاق قصبات، وكشاف أشكال  
ورؤى ولغات. وهو بذلك كله يكسر العادة، كما يبشر  
بضرورة أن نفل:

إن كان هناك جمال

فهو الخرق - أقيثوا ، واعصوا

لا تعصوا إلا العادة.

(من ١٩٤٤، هاشم الصلحوني)

المادى المحسوس، يكتب أدونيس الرؤيا الكبرى فى عمله كله،  
وصحاهل العالم المادى اليومي، والهجوم للحميمة الصغيرة  
لينسج تأويلاً شمولياً لتاريخه بأكمله. وما أعرف شاعراً كبيراً  
فى العالم اليوم يجرؤ على أن يجاوز بكتابة القصيدة الطويلة  
الكلية للوزن لعالم بأكمله، فى زمن ينال فيه شيموس هينى  
Seamus Heaney جائزة نوبل لأنه يكتب رؤية الأشياء See-  
ing Things، ويجلو جمال الطبيعة المرهف، ويحدث عن  
الهجوم الصغيرة فى بلد تمزقه التناحرات التى لا يقترب منها،  
مع ذلك، إلا بمس اللطيف لللطيف، وكما ينزل الرخاء على  
هاوية من الاشتتالات، مع أنه لا يقل تمزقات والتشراخات  
لإدراكه دماء عن «مكان» أدونيس. أما ما طمح أدونيس إلى أن  
يفعله فقد غدا جلجلاً، ولمة اقتباسات عديدة توضحه فى  
فقرات سابقة من هذه الدراسة. وأقل ما يقال فيه إنه شمولى  
كلى، وتأويلى شاسع المتناول، ورؤىي محتاج.

وقد كان آخر من يحاول مثل محاولة أدونيس درك  
وولكوت Derek Wolcott فى أومبروس Omerose على بعد  
فى المسافة بين شمولية أدونيس، واجتهاده الضخم للمكان  
والزمان والقضايا والتجارب، وتتركز عمل وولكوت فى سياق  
حضارى ضيق وقضايا منتقاة محدودة.

قد يكون الأكثر ندرة فى شعر أدونيس مما يمكن أن يعتبر  
شواهد تشوبه، أن يصوغ عبارة شعرية قلقة، تترك لدى المرء  
شعوراً بأنها كأن يمكن أن ترهف وتسكب سكبا أكثر دقة  
واكتمالاً. وما يصدق على شعره عامة منذ (أغاني مهيار  
الدمشقي) يصدق على عمله فى هذا السفر الرابع، رغم  
المدى الشاسع الذى يمتد إليه، واللهجات والنبزات والأصوات  
والأرمنة والأمكنة التى بلغها فى إلهابه الجميل، ويطولها فى  
حناء. ومع ذلك، فإن عبارة هنا، وقولا هناك، على ندرة  
بالغة، يمكن أن يشار إليهما بوصفهما ناتئين تنوء ما لم  
يخضع لنحت الإرسيل البارع وصقل الأنامل المرهفة. من  
ذلك المباشرة المسطحة فى التراكيب التالية:

لا يطيقون عبء المجاهيل ، عبء

السلطوح - يتوؤن ، يلقون أمراضهم

تبعات على.

أعرف بين شعراء العالم من يملك ما يفوقه أبهة وإتيكرا وجموحا وصرامة ضبط وسيطرة ودقة اكتناه. وما يكاد يهتم حتى يعلن أنه يتجهج الطريق من جديد، ويتفوق في حمى البحث عن أبجدية بكر وفضاء وراء طرق الطارقين. إنه الشئ وتقنيته، الرأى والمرئى، بل إنه أيضا للمرأة عينها. وإنها لنعم المرأة يرسم فيها ما لا ترى عين أمامها وما تراه عين، وتخلق من طيف الضوء كائنات لا مزيد على جلالها وزورتها وسلاسة مآلئتها ووهج حمياها ورعونة براكتيتها. إنه ذو الأبعاد المجدد، كما كنت قد وصفته قبل سنين. غير أنه لذلك كله، الأشد فجائية رغم كل ما في شعره من احتفالية.

- ٣٢ -

أجد صديق (كثاب) أدونيس مناسبة ملائمة لإطلاق دعوة قوية إلى تكريم هذا الشاعر العظيم بما يليق به، وهو حتى يروق، بدلا من أن نتعطر، كما تفعل دائما، رحيله عنا كي تذكر عظمته. وجهر دعوى أن أدونيس ينبغي أن يعتبر ثروة قومية لا يجوز التفرط بها أو التعامل معها بما لا يليق بعظمة المفكرين والشعراء في مجتمع ما. والسبيل إلى ذلك إحياء تراث عربي قديم في تكريم المبدعين العظام والاحتفاء بهم، ونحن أمة تحفظ من تراثها الغث والسمين فليكن هذه المرة أن نخشي تراثا تميلا بحق. لقد خلع سيف الدولة على المتنبي ما خلع، وشعرن المتنبي سيف الدولة وعصره ونقسه ما شعرن، لكن فُتِحَ البقاء لكليهما بشعر الشاعر لا بخلع الأمير. وإني لأدعو الآن ببلد أدونيس - في غياب مؤسسة عربية شاملة تستطيع أن تؤدي هذا الدور - دعوة حارة وجادة تبليغا إلى الاحتفاء به وتكريمه، أولا بتقديسه لعمله الإبداعي وإقامة راتب سنوي له يتيح له العيش بسلام وأمان مادي حاشيا شاء، وثانيا بإدخال عمله في مناهج التربية المدرسية والجامعية في كل مستواها، وثالثا بتسمية مؤسسة ثقافية أو علمية باسمه في المحافظة التي ولد فيها وفي العاصمة دمشق. كما أئني أعلن عن تأسيس رابطة ثقافية اسمها «الرابطة الأدونيسية» وظيفتها الأساسية أن تكون منتدى للباحثين والدارسين والشعراء تتناول فيه بالدراسة أعمال أدونيس في لقاءات دورية، وتبحث في كل ما له علاقة بما وجه أدونيس

وأنا لا أعرف شاعرا واحدا يظل مأخوذا بهلم أن يكتب ما لم يكتبه بعد، ويروى غياب لم ترد، ويروى بكشف لم تكشف، بأكثر مما يظل أدونيس مأخوذا بذلك. لا أعرف شاعرا واحدا ممن هم أقران له في المكانة، لا بين العرب بل بين شعراء العالم العشرة الكبار، يفوق ويتفهم وتصنف به شهوة السؤال، وشيق الافتضاض ما لم يفتضه إنس ولا جان، كمثل هذا الصبي الذي خرج من قصابين في منأى عن الحضارة الحديثة، في جبال إقليم غادر، العالم مرقا مشلاء، فقيرا محروما يزرع تحت تاريخ من القتل والتشريد والحرمان والدموع، ليصير ذروة من فزى الحداثة والحداثة، ويظل مع ذلك غنارب الجبل، مخربا في أزقة قصابين، في شرك العنكبوت التي نسجت خيوطها على غار نبي مطارد، ووجه إمام احتلال خضر مزرق، ووجه إلقاء متني تبقيته لمة ما لا يسمى زخمية ما يسمى وهو عائق بينهما غلو ممرى أمسى في مخبئه يحملي معجز أحمد ومعجزة محمد واتشباك حبيب طامي مفتن بغويات اللغة التي يراها فرجا وليس تخصيص إلا لفتحه في لبالي الوحشة والخلق للنبات الكالحات المشركات ويراها تخونه كل لمة بأن تلف على قلبه، مع ذلك، شرك الميراث الذي عليه تربي ومن صفاء عكر حليبه ورواه امتاح.

هكذا يظل أدونيس لوكا، متشارخا، متقطع الأوصال موزعها بين لغات ولهجات وأصوات وفيها وبها ومغازات وإيقاعات ومخيلات وسيوف تحز رؤوسا برهة، ومصايح تضيئ ليجواي مهامه تائهين، وقبس يمد يمد يلوغ يلك وسرايه لأحداق مرهين، شاعمة أبصارهم إلى جنبكاته، يرشون بأسي أنهم يعرفون ألا حلول رغم الشيق المرح للحلول، وألا وصول رغم نزف الجراح لطفة لوصول. غير أنه في النهاية يسم كل شيء بمواسمه، ويضع دمته النقية على كل جلد، ويصهر كل بقعة من الفضاء في فضاء الصفحة التي يرسم عليها خرائطه الداخلية وفهاماته واكتشافاته المخزوات. ثم إنه في ختام كل شيء يشيد عمارة شعرية لا تكاد تضاهي في بلوريتها وجلال عبارتها وتماسك بنائها وروعة هندستها السحرية، لكان في كل لفظة خط من غبطوط أدونيس، على ورقة بيضاء، مروراً لأنايل ستمارية يقودها خيال خلاق لا

نلديه ونيكى عليه بلموع بعضها صادق مخلص وبعضها  
كاذب مزاح.

إن فعل تكريم كهذا قد يولد من نقلة المثقف والمبدع  
العربى بوضعه وقضاياه ما ينسجم فى إعادة توثيق الارتباط  
الوجودى والمصبرى بينه وبين ثقافته ومجتمعه، وقد يبرز  
وجهه ليجاميا لنظام حكم أو آخر أو لثرى أو آخر. وقد يمدد  
إلينا جميعا شعرا من الإحساس بأن المصلحة الفاجعة للقيم  
التي سارعت بعد عصر النفط العربى وثراء المهرمين والتجار  
والضباط والحكام والسماحة وعملاء العقارات والأسلحة تراء  
خياليا، وبعد طغيان قيم المجتمع الاستهلاكي وتخربها  
للفنوس، قابلة لأن تتجاوز وتصحح، كما أنه قد يمدد إلينا  
الشعور بأننا رغم كل شيء مجتمع لاتزال فيه جذابة من بعد  
النظر والاحترام لنفسه وتاريخه والحرص على مستقبله تجعله  
يقدر مفكره ويذمعه قبل أن يقدرهم الغباء. للتذكر جميعا  
كيف أكرمتنا نجيب محفوظ على أهلى المستويات الرسمية  
لكن فقط بعد أن أكرمته لجنة نوبل بمنحه جائزته، ولوسع  
إلى تفادى ذلك، والحصل بما يشعر بأننا نخرس على ألا  
يلدغ المؤمن من جحر استكهولم، أو من أى جحر آخر،  
مرتين.

### مسك ختام

نسجنا على منوال أدونيس، وثيمنا به - (الكتاب)، أود أن  
أضع لهذه الدراسة هامشين، إلى اليمين، أن بين مدهشات  
(الكتاب) وأوائله المتصلحات ما يستند إليه وهجوله من معرفة  
مؤلفه بالثراث العربى معرفة دقيقة، تفصيلية، بحية أو أكارية.  
وهو بهذا أبل حصل شذى عربى يكسر نطاق الدفق الشعورى  
والمعرفة العامة، ويهاج خزائن المعرفة التي لا تكتنز إلا بسنوات  
طوال من الجهد والعرق ونذر النفس، وإلى اليسار، أن  
جماليات (الكتاب) تستند إلى درجة غير مألوفة فى العربية  
إلى شكله وتشكيله للفيزيالى وإخراجيه ومكوناته الطباعية. فهو  
بهذا توحيد حق للبعين المادى والمجرد، الصوتى والكتابى،  
للكلمة - الشعر، من جهة، وللفهم الكتابى، بالتحريف  
والإطلاق، من جهة أخرى. وفى كل ذلك، تستحق دار  
الساقى التي نشرته تهنئة وتقديرا خاصين لا يشمر المرء إلا  
نادرا بأن عالم النشر العربى جلد بهما.

إليه اهتمامه الفكرى والشعرى من شؤون معرفية، وتعمل  
على ترجمة أعماله إلى لغات أجنبية وترجمة ما كتب عنه  
بلغات أجنبية إلى العربية، وعلى تأسيس مكتبة مخصصة  
لأعماله وأعمال الباحثين عنه وللدراسات التي تعنى بما  
شغله من قضايا، وعلى نشر فهرست شخصى (بيلوجرافيا)  
كاملة له باللغة العربية وبلغات أجنبية رئيسية، وتتبع ما يجد  
فى هذه المجالات. كلها سنة بعد سنة وتوليده فى نشرات  
منتظمة. وسيكون مقر الرابطة فى لندن، والمراسلات معها  
على عنوان الشخصى إلى أن يتم إيجاد مقر منفصل لها.  
وإني هنا أدعو من يود الانضمام إلى هذه الرابطة إلى الكتابة  
إلى: وسيكون من سرخيات الأقدار وما يعمق للشعور بالتردى  
الثام لعلنا أن لا يستجاب إلى هذه الدعوة: ثم أن نجد بعض  
هذه الأمور تتبنى ذات يوم - وليكن نائبا قصيا - بعد أن  
يكون أدونيس قد غادر هذا العالم المجهول.

كللك أوجه الدعوة إلى الأتباء العرب أن يقوموا بعمل  
مشرف لهم ولقادر على أن يخلد ذكرهم أكثر مما تغفر  
أسوأهم وتجارتهم، وهو أن يتصرفوا بالمال الممنوعة تقسم  
لأدونيس منصبا جامعييا دائما يسمى «كرسى الإبداع  
الفكرى»، يشغله أدونيس رسميا، يفكر ويأمل ويكتب ويلقى  
دوربا محاضرة فى أمر يشغله أو يرى فائدة فى المحاضرة عنه  
على جمهور معنى بما يعنى به من أمور. ويمكن تأسيس هذا  
للمنصب على جامعة عربية أو عالمية، وأما والى من أن أكثر من  
جامعة سيسعدها أن تكون مقرا لمثل هذا المنصب الرفيع  
للتميز.

قد تكون دعوتى هذه صادمة للكثيرين، وقد تثير الغيرة  
والحسد، وقد تثير الشفقة على أدونيس ولإبداعه بما قد يبدو  
لبعض حماسة صديق مؤثر لصديق، وقد يستكروها البعض  
لواقف سياسة أو طائفية أو إقليمية أو مذهبية أو عقائدية. غير  
أن كل ذلك لا يحجب الحقيقة البسيطة: وهى أن بيتنا شاعرا  
عظيما يليق بثقافته أن تكرمه أجل تكريم وتحققي به أروع  
احتفاء. فهى مدينة له بالكثير. وسيكون الاحتفاء به تأسيسا  
لتقليد نبيل يحرم فيه مبدعون آخرون. وفيه لمن واجبنا  
ومصلحة ثقافتنا ومجتمعنا أن نؤسس تقاليد التكريم هذه  
لشاعر ومفكر عظيم قبل أن يموت، وألا ننظر رحيله كى

اجترار لا يجد له مكانا على الحواشي :

عالية من طبيعته التاريخية، ومحتشد بكون جديد، فهو يرشح  
وينز بكل ما يسقطه عليه أدونيس من رؤاه، وإشكالاته،  
ولواعبه، وأحلامه، وإنكساراته، وبقيته ولا بقيته. هناك  
بعد تاريخي للمتنبي لا يزال باقيا في قراءة أدونيس، غير أنه  
ليس البعد الأكثر بروزا في تكوينه في (الكتاب). وإن فيض  
أدونيس على المتنبي وبه وفيه ليتمثل في الصورة التالية، وهي  
صورة يركبها أدونيس في سياق مغاير لكنها قاطرة على  
تجسيد جلالته بمتنبيه والمتنبي التاريخي تجسيدا ممتازا:

لا يغلبه إلا خموة أبيه منه

والضوء الأبي منه - فيه - وعنه. (ص ٢٤٠،  
عاش الصلوق)

لكن تفصيل مثل هذه التميزات، ومعالجتها تطبيقيا في  
(الكتاب)، يحتاجان إلى مجال آخر.

للتيقن، وحرصا على التمييز بين مفاهيم متقاربة، أود  
الآن أن أقول إن استخدامي كلمة «تقمص» وقراءة  
تقمصية خلال هذه القراءة الأولية (التي ستعقبها دراسة  
أخرى) لرسم العلاقة بين مصوت أدونيس والمتنبي كان  
استخداما أوليا يهدف إلى تقديم المفهوم العام فقط. أما إذ  
يصير القصد إلى إرهاف المصطلحات والمفاهيم، فإنني أميز  
بين أنماط ثلاثة من التلبس بالآخر. وفي هذا الإطار يبدو لي  
قراءة أدونيس للمتنبي قراءة إسقاطية إلى حد بعيد، لكنها  
تتزوج بين الإسقاط والتقمص، تميزا لها عن النمطين  
الأخرين: القراءة التقمصية، والقراءة القناعية. إذا كانت  
وظيفة القناع الأولى أن يحجب الذات الناطقة أصلا  
ويؤمها، فإن متنبي أدونيس يصبح إفصاحا بلها عن  
أدونيس، ويجلوه جلاء ناصعا؛ ذلك أنه مغرغ إلى درجة

## المواضع

مجدا أن تصح هذه الظاهرة بقص لا يحسه جمال الرمان.  
(٢) قد يكون من الأدق، في مثل هذه الحالة، أن نلجأ في الحديث  
عن «التوليد» بدلا من صيغة المفرد «التاريخ»؛ غير أنني لن  
أضلو هذه الخطوة هنا، فهي تقتضي الكشف عن التماثل  
والتمحيص قبل أن يلتمس المرء إلى السلامة إن عطلها.

(١) من الشيق والرائع في هذا السياق أن أدونيس يفرج في هذه  
المواضع تصورا شعرياً كانت قد كتبت ونشرت قبل سنوات في  
مواضع أخرى من ضمنه، هوذا واحد منها، على سبيل المثال،  
«أرضنا طمست لكثرة ما تراكم فوقها من أجيال» الذي ورد في  
كتاب (الحصار، طر الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٩٥). وسيكون

## أدونيس ومغامرة الكتاب

محمد بنيس\*

- ١ -

ستعرف مع مجلة «مواقف» عمقاً إنسانياً، لا يضيع ولا ينسى، إنه خلق الصداقة التي ربطت بيني وبين أدونيس. صداقة الشعر والحياة معا. دون تنازل، عندما أحلم هذه الثلاثين سنة أحس بسعادة متموجة. أقصد سعادة العيش في زمن الكبار، الذين كانوا، بالنسبة إليّ، ضوئاً لا أستطيع اختزاله في جمل وكلمات، لن تتحدى أن تكون هيكلًا عظيمًا منها لأمل وصف ما لا يوصف. ذلك الضوء الفريد، النادر، الذي غمرني وأنا أجتاز ظلمة المسافات في أرض وزمن، من يجرؤ على ادعاء معرفة الجهة التي جاء منها وإلى أين يمضيان؟

كل عمل جديد كان يصدر لأدونيس، عبر الثلاثين سنة بكاملها، بالعربية أو مترجماً إلى لغات أخرى، كان دليلي إلى فرح جديد وسعادة تتسع أبحارها وأسرارها. هو ذلك إحساسي وأنا أتابع ثقافة العالم العربي متعرجات

بلغت مصاحبي لأدونيس سنتها الثلاثين. في ١٩٦٦ كتبت، صدفة، عثرت على «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» يباع لدى مكتبي بالطالبة العيفرى بغاس، وأنا في سنتي الأولى من الدراسة بشعبة الأدب بالثانوية. كان العنوان أول ما وطني في الديوان. ثم، مع تصفحي القصائد الأولى، لحت جسدتي بضيع مني، وبتزل إلى سرديب لن ينفارها أبداً. وها أنا في ١٩٩٦، أقرأ الجزء الأول من (الكتاب). تلك الدمشقية القصيدة تتجدد في نفسي، وفي أحماقي تستقر، هذه المرة، مشبعة بصمت تأمل هو حصاد حياة تتراعى لي ملونة بالدم والنفار.

ثلاثون سنة، أقيسها بالتعلم والمحبة والغرفان والحوار. تلك اللحظة القصية، الأولى، أنشأت لي عزة مصاحبة

\* شاعر من المغرب.

(الكتاب). فجاءت تفجير تلك الليلة الأولى التي هبات لى فيها جفنى برآء الفهوة وجلست هادئا، صامتا، بين يدى (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)، الطقس، خارج البيت، كان باردا. رياح وعواصف. وأنا الآن، فى هذه الليلة، من سنة ١٩٩٦، أضاعف من عزلى مع (الكتاب). أنصت لطقوس دواخلى، لتقاطعات حياة أمة وثقافة، فى عصورها المتداخلة، جنباً إلى جنب مع المتنبي وأدونيس. بين اليلتين ثلاثون سنة. بينهما امتدت وتجلدت تجربة أدونيس فى الشعر العربى، وفى الثقافة العربية الحديثة، ثم فى أفقها الكولى لتسج رسوخ التجارب. بينهما عوالم نشأت وأخرى تقوضت. بينهما، أيضاً، تلك الأنا التى كانت قادمة، لم أتناه قدموها رأيت.

الأعمال الأساسية، فى أى ثقافة من الثقافات الكبرى، هى وحدها التى تذكرنا بأن اللغة لا نهائية والإبداع لانهايتى. مع هذه الأعمال يصبح المعروف سديماً، والنظريات والأحكام والأذواق مندورة للبطلان. ضمن هذه الأعمال يتنرج (الكتاب). إنه عمل يبرج مفهوم الشعر العربى كما يبرج مفهوم الحياة العربية وثقافتها ومتغيراتها عن ذاتها وعن آخرها. كلمة «وجه» ذات بعد نظرى، قبل أن تكون مقيدة بحمولة دلالتها الفيزيائية، الظاهرية. إن دلالتها، بالأحرى، هى لهدال مكان القيم الجمالية والفكرية، من الخطاب المتناول إلى الخطاب الخاص، الذى ينشقه العمل ذاته. الرج، إذن، حركة شديدة، زلزلة. كارثة، بالمعنى الذى يعطيه إياه روى قوم. قوة إيجابية لا تتوفر فى عمل إلا إذا كان أساسياً؛ أى كان خالقاً لقيمته الخاصة.

يتخلى عنوان (الكتاب)، مع عنوانه الفرعى «أسس المكان الآن»، عن كل صفة. على ذلك عودتنا عناوين أدونيس، الملمنة عن متعطفات والمؤرخة لها، بالنسب وفى النص. إن العنوان ليس حلية مضافة إلى عمل شعرى أو أدبى، بل هو عنصر فاعل فى البناء. لذا، تصبح قراءة العنوان متخللاً لمشروع الحديث إلى العمل، لا الحديث عنه أو حوله، بتعبير جرجيا كرسيتشفا. تلك هى الخطوة الأولى على عتبة القراءة. ولا شك أن افتقاد المعرفة بكثافة العنوان بناتيا

واتكسارات، وزلازل وخسيفات. ولكننى، هذه المرة، مع (الكتاب)، يغالبنى ما هو استثناء فى الشعور أمام الأعمال الإنسانية الأساسية. حقاً، إننى أرتاب من الذين يعمون من الأعمال القريدة التى تهب الثقافة العربية ومعها الكونى، واللغة العربية ما يجدد حيويتها، فى طقوس احتضار لا تبصره سوى العين الثالثة. وما هو (الكتاب) ينحت صفة العمل الأساسى، الذى يأتى ملحقاً وصادماً فى آن. عمل يتكره تجربة كتابية - معرفية صقلتها عذابات جسد «مفرد بصيغة الجمع».

رياح وعواصف تحرك أعماقى وأنا أرى إلى (الكتاب) يصدر فى جزئه الأول، بعد أن أطلعتى أدونيس، من قبل، على مخطوطة الجزأين. تاريخ كتابه شعرية كله يتقد، مسارات نظرية وفكرية، صراعات. باختصار، زمن ثقافى - شعرى يرمته ينشع من أمكنة متداخلة لا أكاد أميز بينها لشدة الدفعا الصور والبعالات. على تهجم النصوص التى شكلت مغامرة معزولة فى زمن يستبد به اللغو ويتصر فيه. تنظيرات وقراءات أعود إليها، كما لو كنت أهر على فاكهة شوحتها عقلية سرعة التكرار. هو ذا (الكتاب) يستنفر الكتابة ويلقى بزمته إلى العراء الذى توهم الفتقاده من شاء من المتوهمين. دكتة خفيفة تستريح على كفى. كيف يمكن لعنوان وحده أن يملك قوة بركانية بغترة، من الأسفل إلى الأعلى، مندورات تمارجت، حتى لا حدود لها؟

عبر سنوات المصاحبة الثلاثين، كنت، على الدوام، أتابع، متصفاً ومتعلماً، تجربة أدونيس. من قرب كنت أتابع. لا أقصد، هنا قرب المكان، بل قرب الهم الشعرى والوجودى. ولم يكن للمتابعة أن تكون مصدر فرح فيما لو لم يكن الوفاء أول أساسيات الشفاعة. هكذا تعلمت من الثقافة العربية القديمة أو الثقافة الإنسانية على السواء. وفى أفق معرفى كريم كهذا التفتيت بهمنى، بقضاياها، تناقضاتى وأسئلتي. أدونيس علمنى أن طريق الشعر مفقودة، على اكتشافاتها باستمرار. وفى أعماله كانت للمناقاة والفرة والشكوك والصيرة والفجائع تلتلى، بدورها، على اختبار الآلام ملازمة لحياتى، شتياً وحرارياً.

ويبقى نفقدي التوازن، ولا حجة لي غير الاستمرار، في جهات ربما تبدو متباعدة. «الكتاب» قشعريرة تستولي على كامل جسدي، كلمة واحدة، ولي صلاة البوح، حتى عندما أتلعم. هل بمقدور كلمة سوى «الكتاب» أن تضاعف الحيرة والعطش؟ لست أدري. ولكن هذه الكلمة، على غلاف عمل شعري حربي، تتحول إلى مهماز، كلمة طوفانية أو بركانية، في أحشائها ذاكرة ثقافية لا تكف عن العودة لاحتلال مكان الجاذبية. طبعاً، فعل الشاعر يرمخ حينما يبرز الذاكرة، أي عندما يفرغ الكلمة من دلالتها التاريخية ويلقي بها في المهاري الثابتة للذاكرة مستقبلية. بين التشظي وإعادة التكوين يتحقق الفعل الشعري.



نحن أيضاً محكومون بالاصطدام بالذاكرة. لا لأن إعادة التكوين تتطلبها، بل لأننا مشروطون باللغة. إن اللغة ليست وسيلة تعبيرية، بل هي خزان وجود الذات في تاريخها. فعل الشاعر هو فتح هذا الخزان من أن أجل أن يتدفق المخزون شلالاً، يمتد اللغة إلى عتقائها الأولى. واستعمال أدونيس كلمة «الكتاب» ذات الرموس المتعددة، فإن هذا الوجود في التاريخ، وجود الذات في اللغة، هو الذي يهدف إلى ربحه. إعادة تكوينه. أجل، كلمة ذات رموس متعددة. وتلك حكمة أدونيس في مغامرة معها.

لكلمة «الكتاب» تاريخ حربي وغير حربي، على السواء. وهي، أيضاً، كلمة لها في العربية من الضبط والوضوح بقدر ما لها من الالتباس والتعريفات الجهورية. في (لسان العرب) ثبت بعض من ذلك. ولنا أن نتوقف عند دلالات مركزة. فالكتاب، مطلق، هو التوراة. وهو ما كتب مجموعاً، وكذلك الصحيفة (أو الصحيفة والدواة). كما أنه الفرض والحكم والقدر. أما أن يكون الكتاب هو القرآن فجائز فقط. إن هذه الدلالات المركزة في العربية، تبعاً لما ين منظور، تلازمت، عبر التاريخ الثقافي العربي، مع دلالة ملحقة متفرقة، هي الدلالة المرجعية المتناولة بين النحاة. فـ «الكتاب» هو عنوان كتاب سميوم. وإذا كان المصنوفة قد أولوا الكتاب أهمية خاصة فإنهم استعملوا الكلمة موصوفة، كما هو الشأن لدى ابن

دولابا، يؤدي، خاصة في الأعمال الأساسية، إلى قراءة مبتورة.

العنوان، في الشعر العربي، حدث الاستعمال. إنه السمة السابقة على ما عليها من السمات في تسمية حلقة القصيدة العربية. للعنوان، إذن، رولته الصامتة، التي لم تتبصر، بعد، فعلها في القصيدة الحديثة وفي متخيلنا عنها. بالعنوان يفتح النص الشعري لثقافته الأولى، وبه تظهر إشارة البدء. ومن دون حرج، يمكننا أن نضمه في مكان المطلع الذي أولاه العرب القدماء أهمية وظيفية وتواصلية. لكننا يميلون عن الرضوخ لاستجابة القارئ أو لحنه على الالتباء. العنوان، قبل ذلك عنصر بدء سطوع ولع أثر النص على العنوان.

يمثل هذه الفاعلية الصفت عنوان أدونيس في انعطافاتها، إلى الحد الذي يمكن لنا أن نؤرخ لها من خلال عنواني نصوبه. سيكون التاريخ، في هذه الحالة، من داخل النص لا من خارجه. هنا يكمن درس، غير مفكر به، أرشدنا إليه القراءة الحديثة. ومن غير عودة (قد تكتسب ضرورة قصوى) إلى العناوين السابقة لأعمال أدونيس، نطرح في عنوان «الكتاب» على غرابة تختفي بأسرارها. ليس ذلك مفاجئاً تماماً، بالنسبة إلى قراء أدونيس، المهاجرين بشهوانية في مغامرته. على أن أسرار الغرابة تظل ماثلة أمامنا، غرابة محرقة.

أذكر، جيداً أن كلمة «كتاب» في عنوان «الكتاب» التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) كانت مبتدأ غوايتي. مرة ثانية أقدم أدونيس على استعمال الكلمة ذاتها في ديوانه (كتاب الفصائل الخمس) سنة ١٩٨٠ و (كتاب الحصار) سنة ١٩٨٢. وهذه المرة، يختار الكلمة معرفة بالألف واللام بدلا من معرفتها بالإضافة (الكتاب). غواية الحالة الأولى لا تزال محافظة على استلجتها. ولكنها، أيضاً، طاقة الزمردة الوحيدة. تقع مثل غيرها، على حد قول ملازمي. إن استعمال كلمة «كتاب» عنواناً لدنوا شعري والانتقال من التعريف بالإضافة إلى التعريف بالألف واللام، وبالتالي حلف شبه الجملة والاكتفاء بجزء منها (لأن الجزء الآخر مقدر) يتجاوز حد اللبنة المجانية لصالح اللعبة للمسؤولة. ومن غير الشاعر مسؤولاً عن اللغة؟

المعرفة. ذلك هو الشاع اللازم للمريد السالك بين أهوال الطريق. إخلاصاً للنص، ولغمارة نحن، بلا شك، عاجزون عن اختزال لا نهائيتها. في سراديب المعرفة وأسرار إعادة التكوين.

الانطلاق من تصور تاريخية المغامرة، وبالتالي من تاريخية الكتابة والذات، يؤدي، قسراً، إلى القول باللا استمرارية، بالانفصال والقطيعة. إن (الكتاب) مرحلة - حقبة جديدة، على مستوى المغامرة الشعرية لدى أدونيس. إنه حدث. يكفي أن يكون لدينا اعتقاد في ذلك، رغم أننا لا نستطيع أبداً أن نصل إلى الاقتناع بأننا على حق ونحن ننسب إلى حدث دلالة مبالغة، كما يفيدنا هائز - جورج جادامر. الاعتقاد نفسه هو الذي يقودنا إلى التمييز بين مراحل - حقب ثلاث في مغامرة أدونيس الشعرية. أقصد: القصيدة، الكتابة، الكتاب. بين كل حالة وأخرى يوجد انفصال، دون أن يعنى ذلك غياب الكلية من حيث هي ووحدة حية. لقد شكلت القصيدة والكتابة لحظتين من الصراع مع القديم ويرزى شئ جديد. والاعتقاد بأن (الكتاب) يملو مرحلة - حقبة لا تشبه السابق عليها منتزع من العنوان، بدءاً من حجم العمل وبنائه واستراتيجيته الكتابية، أدلة توجه الاعتقاد وتقضى بنا إلى تأمل معرفي. الديوان الأول الذي اقتنع أدونيس بأن ينسبه لبلدية مغامرته يحمل عنوان «قصائد أولى». القصيدة، هنا، هي التي امتلئت مع الدواوين اللاحقة حتى «هذا هو اسمي»، المعلن عن مرحلة - حقبة الكتابة. ومع (الكتاب) تشرع مرحلة - حقبة جديدة. إن المغامرة تنتهي، باستمرار، لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي، لا نهاية للمغامرة. نهايتها هي اللانهاية. أُنحى على أعمال موريس بلانشو، محبها متاهات صدقة الأسرار، ملركا البيت الشرى «أولاً في نهاية الطريق»، الذي كان أدونيس كتبه في (أغاني مهيار الدمشقي) ولم يكف عن العودة إليه في نصوصه.

\*\*\*

يصعب أن يتركنا العنوان محالدين، في (الكتاب)، كعمل أساسي. ما قدمناه إشارة إلى كثافة الذاكرة الثقافية التي يتضمنها وتحرك في سياقها. واضحة وملتبسة، وقد يبدو

عربى في تعبيرين شهيدين، يدل أولهما على «الكتاب الكبير» والقرآن «الكتاب الصغير» فيما هو يحدد المعنى العام الدال على الصحيفة، فيشير إلى أن الكتاب هو «ضم الحروف بعضها إلى بعض»، وهو المرقوم، تمييزاً له عن الكلام الملتفظ به. ولربما أدى بنا غياب أى تعريف للكتاب في (صبح الأعشى) للقلقشندى و (المثل السائر) لابن الأثير، وهما أهم مؤلفين عربيين عن الكتابة والكتاب، إلى سؤال لا ندرى شيئاً عن طباقه الصحية، بعد.

في غير العربية كان الرومانسيون الألمان، والأخص نوتاليس وفريدريك شليجل، مهومين بفكرة «الكتاب» ونموذجه هو (الكتاب المقدس) الذي لا يقتصر على «المهد القديم»، كما يصر اليهود - وهذا التحديد يلتزم ابن منظور - بل كلا من المهديين، القديم والجديد. إنه الكتاب الوحيد والمطلق لدى نوتاليس والكتاب الاتهائي بخصوص فريدريك شليجل. الكتاب المقدس نموذج الكتاب المغائر، الذي كان حلم الرومانسي الألمان، فيه يتجسد المطلق الأدبي ولا نهايته. في الفترة اللاحقة سينشغل ملارمى بفكرة الكتاب، ومعه ستتبلور رؤية شعرية فلسفية على هامش تاريخ الشعر الفرنسي، حتى ملارمى.

\*\*\*

بأى أمر نقف على عنوان (الكتاب) لدى أدونيس، دون استحضار هذه الذاكرة الثقافية، العربية وغير العربية؟ إن لعبة أدونيس جدلية لأنها مسؤولة. وأدونيس وفي مشروعها الشخصي. ولكنه وفاء يمتد ويتجذر بغيانة الثابت والجامد والنهاي، دون أن تكون الغيانة متلبسة بجرم أو خطيئة، مادامت المغامرة تعتمد الغيانة، حتى تبقى «لغة النص» هي السيدة الفاتحة للطرق المجهولة عند اختراق الغبار. في سياق هذا المشروع، للتبدل تبدل نهر هيرقليط، وهذا الفعل العفان، نقض الأطمئنان، والقناعة، نستطيع أن نخرج قراءة (الكتاب) من أحاديثها إلى تعدديتها، من عبوديتها إلى حريتها، ومن مبلتها إلى تاريختها. فك الارتباط مع الملق، هذا المستبد الفاعل في اللاوعي.

في هذه نحن، مع الكلمة الأولى «الكتاب»، في عتو عواصفيه مهلكة. فالاقتراب من الأعمال الأساسية يتطلب



جواب اليقين هل يمكن أن نحدد، من خلاله، دلالة كلمة «الكتاب»؟ لا شيء يدل على ذلك. لو عثرنا على سبب ما، فإن من قالوا، قديماً، بأن رسالة (الفصول والغايات) لأبي السلاء المرعى تشبه بالقرآن، سيمثرون على حجبتهم، في زمننا، وسيقولون قولاً مماثلاً عن (الكتاب) لأدونيس. إن أدونيس، عندما أنزل القرآن منزلة الكتاب، وسماه به، كان منحاذاً للجواز، كما أكد ذلك ابن منظور، ولم يلتفت للدلالة المطلقة في العربية، دون أن تغيب عنه. وهو ما يثبت، ثانية، أن نصه عن القرآن انتقالي، قبل أن يكون تنظيراً سابقاً على كتابة (الكتاب).

يختار التأمل دوراته فيما هو لا يتحدر من عطشه. يملك العنوان بمفرده سلطة لا مناص من تقبلها، لأنها سلطة ذاكرة ثقافية مكثفة إلى طرفها الأقصى. ونحن لن نتحرر من الدوران، بين الدلالات العربية وغير العربية للعنوان ذاته. لا استقصاء لتلاحيات معجمية يبطل من روايتها أى طائل، بل نواضحا أمام عمل أساسي، بصمت ينحدر وشماً على جسد الثقافة العربية الحديثة، ويقلب بشعرها إلى زمن مغاير. في (الكتاب) فاصل جديد وانفصال، لن يثير شهوة القراءة والتأمل والمصاحبة بيسر، في عهد لم يتجهأ، معرفياً وشعرياً، لاستقبال أعمال أساسية، تطرح عليه أسئلة محجوبة.

ويستمر الدوران، عندها، كما ابتدأ. من العنوان إلى العنوان الفرعي، إلى النص. وهي جميعها تأخذنا بالقراءة الماشقة إلى ملارات تكشف، شيئاً فشيئاً، عن منفضاتها الواصلة إلى هذه السراييب وحجاب ما تحتفظ به العتبات. هناك، ندرك أن النزول ضيقاً، على عمل أساسي، هو أيضاً ذلك المبرور القاسي، الذي لا يبدنا بغير التواضع أمام الشعر، بركاناً متحرراً من علو الأزمنة والمعارف، وقد احتضنتها الذات الكاتبة، الخالقة للغة، وهجها واختلافها، راضية بصحيم المكابدة والشك والصحرة التي لا تضاهي.

- ٢ -

بحلر تقدم نحو استكشاف دلالة (الكتاب)، ودلالاته، في آن. لا نخلط بين الأنماط: إن الدلالة تخص القيمة التي نصيب للكلمة عند إدراجها في السياق. والدلالة مقصورة

ذلك باطلاً. لتتريث قليلاً: يؤلف أدونيس بين الممارستين النصية والتنظيرية. من هنا، انصقت مغامرته بالهزم والبناء عبر معرفته الشعر العربي وافتتاحه على الخطاب الفكري. تابع أدونيس الممارستين معاً وهو يواجه ويواجه. من ثم جاء تنظيره للقصيد والكتابة محملاً بمواصف لا تزال تشتغل في الرؤية إلى الحلة الشعرية العربية وتستحوذ عليها.

من الخصائص المصاحبة للممارستين، النصية والتنظيرية لدى أدونيس، أن التنظير يأتي لاحقاً لمشروع للمغامرة النصية، كذلك كان وضع «القصيد» في الخمسينيات، ثم «الكتابة» بين الستينيات والسبعينيات. كان خطابه عن القصيد متواشجاً مع رؤيته للحداثة، في مجلة «شعر»، وعن الكتابة من خلال المنظور الذي اعتمدته «مواصف»، منذ عهدها الأول، ولكنه لم يتكسب مرتبة المشروع الشعري إلا مع مقدمته النظرية في العدد الخامس عشر (مايو-أيار - يونيو حزيران ١٩٧١)، وقد سبق لنص «هذا هو اسمي» قد نشر في العدد الرابع (أيار - حزيران ١٩٦٩) مع دلالة توافق نشر النصين معاً في الذاكرة الثانية والرابعة لهزيمة يونيو حزيران ١٩٦٧.

يستمر أدونيس وفيها لأسبقية للممارسة النصية على الممارسة النظرية، يمسك ملازم الذي ظل لفترة طويلة من حياته منكبا على تدوين تأملاته حول الكتاب، صرحاً معلوماً به، فيما هو لم ينتج الكتاب أبداً. مسألة لا تطرحها لأجل مقابلة أو مضايقة، تأكيداً لكل مقال مقام. على أن أدونيس، هذه المرة، كتب عن كتاب آخر، هو القرآن، من خلال هم الكتابة. عني به «النص القرآني وأيقان الكتابة»، المنشور سنة ١٩٩٣. عنوان هذا النص التأملي يحيل على الكتابة لا الكتاب. أما في النص فهو يتناول الكتاب قبل الكتابة. ولا نبالغ إن نحن أعطيناه وضعية النص الانتقالي بانتسابه إلى الماضي والمستقبل في آن، للقديم والجديد. هو «بين الوجود واللاوجود أي بفعله» يصبح الممكن واقعيًا والحقيقي تصوريًا، كما كتب هلدن في مرحلة أنابادوليس.

هل يدل أدونيس، بكتابه هذا النص، أساس التعاقب، الذي يحكم الممارستين، النصية والنظرية؟ واعتماداً على

أن الأرخمبول متعاهة لابد من الانتباه إلى مخاطرها. هذا (الكتاب) اسم لعمل شاعر آخر هو المتنبى، صاحب «معجز أحمد» حسب تسمية أبي العلاء المعري لديوان المتنبى، تميزوا له عن «معجز محمد» القرآن. غريب هذا الشاعر الأعمى الذى مجد، بعين البصيرة، شاعرا سابقا عليه. مجده وجعله لاحقا عليه، لاحقا على جميع الشعراء، رغم أنه عاش في زمن مضى. شاعر يأتى من المستقبل لا من الماضى، المستقبل اللانهائى.

ترك المتنبى (منذ القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى) ديوانا، كثيرت شروحه وتعددت الكتابات معه وضده. وما هو أدونيس يشر على مخطوطة تنسب إلى المتنبى، ولا أحد يشير إليها في تاريخ الشعر العربى أو تاريخ الثقافة العربية. نسبة المخطوطة إلى المتنبى ليست حجة على صحة النسبة، فعل مبنى للمجهول. وأدونيس أمين في الإخبار وهو يثبت الانتساب بارزا. بهذا الانتساب تكون المخطوطة منسوبة إلى المتنبى وغير منسوبة إليه فى آن. أى أن أدونيس قد يكون نسبها هو نفسه إلى المتنبى دون أن ينسبها إلى نفسه. إنها مخطوطة ينسب اسم كاتبها، أو هي دون اسم، لا للمتنبى ولا أدونيس. فى الانتساب نعر على محور اسم مؤلف (الكتاب). وفى نزاع الاسم عنه يكون «الكتاب» لا شخصيا، دون مؤلف. وفى هذا موقف من مفهوم الكتابة التى تكتبها ذات مجهولة. والكتاب الذى لا يحيل على كاتبه. فالمسألة، هنا، ليست لعبة بلاغية أو تخايلا على القارئ، أو حتى اتباع المذهب الباطنى، كما يمكننا الاعتقاد بذلك. إنه الموقف الذى يصدر عن أن (الكتاب) هو، قبل كل شيء، من إنتاج ذات لا شخصية.

على أن الانتباس، الذى ينطلق من مقدمات نظرية لها مكائتها فى المنظور الحديث، يضىء لنا عنصرا آخر، هو المخطوطة. ذلك ما لا نراه بسهولة عندما نفتقد سر اللعبة. إنها لعبة جميلة وعظيمة، فنحن فى حضرة أدونيس.

كلمة «المخطوطة» ذات دلالة قصوى فى مشروع (الكتاب) وفى مشروع أدونيس، الشعرى والفكرى على السواء؛ إن الخطاب الذى يقدمه لنا أدونيس ليس صوتا،

على المسالك التى يتبعها النص بكامله فى بناء الخطاب. والبحر تستلزمه طبيعة المغامرة الشعرية لدى أدونيس فى هذا العمل الأساسى، الذى يصدق عليه قول المبرد إذا أراد أحد أن يقرأ عليه (كتاب سيبويه)، هل ركبت البحر؟ تعظيما له واستعطافا لما فيه، كما ذكر ذلك جمال الدين القفطى. فالحمولة الدلالية للعنوان والبناء الاستثنائى للعمل يمثان على الحذر كما يمثان على استفار المعرفة. بنهر ذلك، تكون القراءة معرضة لفسران لا نستطيع تقدير فداحتها، فى زمن نادرا ما نبدأ فيه بالمعرفة.

لدلالة العنوان كثافة ذاكرة ثقافية، يحضر فيها القديم والحديث. ولكن هناك العمل أيضا. للعنوان عنوان فرعى، أشرت سابقا إليه، «أسس المكان الآله». هذا العنوان الفرعى يوجهنا بدوره لتحديد الأرض التى يحددها العمل ويشغل على خطتها. إنه المكان المسبوق بالزمن المنشطر على نفاذ، اسم للمكان أولا، ثم المكان موحدا فى الزمان، ماضيا وحاضرا. بهذا العنوان الفرعى نتحدد عن كائنات لا شأن لخطاب (الكتاب) بها. هو ذا العنوان الفرعى يقبلنا فى إقصاء ما ليس موضوعا فى (الكتاب) خطوة أولى. والمكان هو مفتتح الشعر العربى، الأطلال والرسوم. من هنا ابتدأت معلقة امرئ القيس، وهى تجمل من المكان بؤرة الفعل الشعرى بامتياز.

كلمة واحدة، صامدة ولها وهج تاريخ شعرى برمته، أى لها سر أسرار الشعر عند العرب، ليس سوى مكان. وفى المكان تتحفز آثار الجسد، حسب الزمان. أسس الآن، تلك إشارة على وضعية المكان فى الخطاب. فالمكان تاريخى، ليس مكان الأسمى بمفرده ولا مكان الآن بمفرده. هما معا مترقرقان، مندمغان، مخططان.

يمكننا أن نتقدم، ونحن بين مركبات اسمية فقط. غريب الفعل مرك، بل هو مضاعف لانتباسات الدلالة. مع ذلك فإن لهذه الانتباسات حدودها. على الصفحة الثالثة عنوان فرعى ثان «مخطوطة تنسب إلى المتنبى، يحققها وينشرها أدونيس». هكذا نصبح وجهًا لوجه مع أرخمبول بنيس. فى صفحة واحدة، بعد أن قطعنا المتاعاة الأولى. غير

إن تسمية «الكتاب»، إذن، تختمل أن المخطوطة لم تكن تحمل عنواناً قبل النشر، كما هو الأمر تماماً بالنسبة إلى سيبويه الذي قضى حياته وهو يؤلف «الكتاب» ويراجعه، وفي النهاية توفي قبل إتمامه ووضع في شكله النهائي، أو إعطاه عنواناً. وأدونيس، في هذه الحالة، لم يفعل سوى ما فعله الأخفش عندما نشر مخطوطة سيبويه وسماها «الكتاب». ولكن هذا الاحتمال بعيد؛ لأن أدونيس لم يشأ في زمن المتنبي، ولأن المكان الذي يكتبه «الكتاب» هو مكان متفعل له التفاعل والانكاس بين أسس والآن.

هل هذا الذي تؤدي بنا إليه القراءة هو مجرد تداعيات لفظية، لا علاقة لها بـ «الكتاب»؟ لم أجد، لحظة، في اعتماد هذا الحكم، لأن مشروع «الكتاب» غير منفصل عن كثافة الذاكرة الثقافية التي يحتفلها العمل ويحولها. ومن ثم فإن المغامرة التي يحرصها علينا هي نفسها التي تقدم لنا كيفية القراءة. كل خطاب يتضمن نظرية قراءته. وهذا الرج الذي يلزم القراءة هو من فعل العمل، لا من فعل الخارج النصي. ديوان يقتصد المركز، هكذا يشاء لنا العمل ونحن نحاول الاقتراب منه، الحول معه، بسره، بكل اختصار.

عودنا أدونيس على كتابة النص. «أليس ما علمت وأبصرت ما قرأت وأبصرت فيها جمعت». هذه العبارة لابن عربي، كان أدونيس قد عنوان بها مختاراته من نصوص لابن عربي نشرها في العدد ٢٠/١٩ من «مولف». هي عبارة لم يتخل عنها في جميع أعماله الشعرية. إنها العبارة التي تعطينا مفتاحاً من بين مفاتيح قراءة أعماله، وهي كذلك صالحة في اقترابنا من «الكتاب»، قصصاً تلك سبيل القصائد المضادة، وأعماله الشعرية بدورها تتبع للنحن نفسه. وهذا يعني أننا أمام كتاب مضاد، متعدد، تلعب على أضلاله الكتب الأخرى التي تحمل الاسم ذاته فيجاء هو يحولها. ولذلك، فإذا كنا استحضرننا كثافة الذاكرة الثقافية فإن العمل يبقى، عند القراءة، محولاً للذاكرة، سواء أكانت منجماً أم تعابير أم مؤلفات. ذلك يعود إلى أن ما يفصل الذاكرة عن الكتابة هي اللات التي لا تتشابه ولا تتكرر. يتقدها منجولها، غورا فورا بين الحصى والنجوم.

وحياً، بل هو أثر. تلك هي العلامة الأولى الدالة على ما يسعى إليه أدونيس. في مشروع الكتابة، ثم في مغامرة «الكتاب»، الخروج من عهد وثقافة الصوت إلى عهد وثقافة الأثر، الكتابة، الكتاب. لم ينتظر أدونيس صوت المتنبي، أو غيره، ليحل في صدره، وإنما اعتمد مخطوطة، مكتوبة، أثراً محسوساً وملموماً. بين الصوت والأثر فجاء معرفي له تاريخه المرض. وقد كانت تجربة أبي تمام فاصلة بين عهدين في الثقافة العربية، على سبيل المثال، وهو الشاعر الذي اعتمده أدونيس في بناء صرح خطابه عن الحداثة الشعرية.

\*\*\*

ببطء، نلصق إلى الطرق المتشعبة التي تسكن الخطوات الأولى. من العنوان إلى العنوان الفرعي. ولا أربح في ممارسة قراءة تقنية. الشعر يتماض التقنية. ذلك ما علينا الانتفاع به. ولكنني مسافر في الأفق الشعري - المعرفي الذي يدعوني إليه «الكتاب». إن الأصمائل الأساسية لا تتوفر كل يوم في أي ثقافة من الثقافات. وهي في الوقت ذاته تفتح إمكانات مجهولة. على هذا النحو تصبح المباحية سفراً، والسفر متاهاً. كل منهما ينادي على غيره، وفي الرحيل نتعلم الإنصات.

هذه مخطوطة يحققها وينشرها أدونيس. في تعريف الفعل الكتابي بالتحقيق والنشر اختيار نظري للكتابة، يتطابق مع وضعية الاسم والأثر. وهو بالتالي تعريف لنوعية العمل المنشور. إن أدونيس صاحب معرفة متجذرة في الشعر والثقافة العربيين. وإذا كان قد نشر «ديوان الشعر العربي» وعرف بكتاب (المواقف والمخاطبات) للنفري، فإنه اليوم يصرح بكونه محققاً وناشراً لمخطوطة قديمة منسوبة إلى المتنبي. هنا، في هذا التعريف الغريب، يكمن سر نظرية أدونيس في الكتابة، وفيه يضع علامة محجوبة لقراءة أعماله الشعرية، على الخصوص. إن الشاعر لا يكتب شعره من لا شيء، ولكنه، بالأساس، يعيد كتابة السابق عليه، يحوله فيصبح أثراً آخر. والفرق بين ما قام به أدونيس من قبل وما فعله في «الكتاب» هو التحقيق. فما المقصود بالتحقيق؟ لنتنظر قليلاً.

بشؤون إخفاء أسرار اللعبة الكتابية، إنما بالتأكيد، سنبحث ثم نبحث عن المدخل المباشر لقراءة (الكتاب)، ولكننا سنقتل كل مرة في إقرار المدخل النهائي. إن الكتابة اللانهائية استتار للقراءة اللانهائية وهي تقبل بالجهول صديقاً رفيقاً. وعندما نسال: أليس المتنبى هو سيد المجهول في الشعر العربي؟

من سؤال كهذا، تفيض دلالة نسبة المخطوطة إلى المتنبى. لحرف أدونيس، في تاريخه الشعري، كيف ~~تجاء~~ متصوفة ومفكرين عرباً وغير عرب. مصاحبه لهم أسراراً تاريخية الشخصية متماساً مع تاريخ كتابته وانفراجه مع المتنبى، في هذا العمل، هو نتيجة تراكم شعري - معرفي، له من شؤون الكتابة بقدر ما له من شؤون الثقافة والحياة والجسد. إنه الذي تعلم أن المجهول طريق إلى معرفة أخرى، شعرة وجودية معاً. فـ «الكتاب» إقامة في الطرف المحجوب للتقنية، هناك حيث الكتابة لا تنهيا إلا أن خبر مضايقتها، وهي تحتجب عن كل من يدعى امتلاك أسرار الشعر ولانهايته.

\*\*\*

يكاد يكون (الكتاب) مؤلفاً من الشذرات، أبيات قليلة أو مقاطع محدودة الطول، باستقفاً ما يطلق عليه الشاعر «فاصلة استباق». ومع ذلك، فإن (الكتاب) لا نهائي. في اللانهائي يتدرج التسعد. وهو أساساً ما يحكم خطابين متباينين في كل صفحة من صفحات المتن، من قسم إلى قسم. هذان الخطبان معزول كل منهما عن الآخر. الخطاب داخل الإطار هو خطاب اللات، والخطاب خارج الإطار هو خطاب الراوية الذي يمزج خطابه الشخصي بروايته التاريخ الإسلامية، بدءاً من السنة الحادية عشرة للهجرة - سنة وفاة النبي. وفي يسار الصفحة يسمى الشاعر إلى إثبات جانب من التحقيق، إما يشرح كلمات ترد في أحد الخطبان أو يضع تعريف بأسماء الأعلام، أو نسبة الأقاويل إلى أصحابها. وهو ما يقوم به أدونيس، استجابة مع منطق المخطوطة والتحقيق اللذين يصرح بهما في البداية.

ويستمر التسعد. واللانهائي في المزج بين الخطابات. إن أدونيس عمل باستمرار على المزج بين الخطابات، انطلاقاً

ما يدغمنا إلى اعتبار (الكتاب) كتاباً مضاداً هو البناء. إن الجزء الأول من العمل مقسم إلى عشرة أقسام. ثمانية منها تأخذ من شعر المتنبى نفتحها، أكان شطراً لم يبتأ بكامله، وقسمان هما عبارة عن أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوطة، ثم «الفوات في ما سبق من الصفحات». هي ذى خطابات للمتنبى موزقة بها، لأنها موجودة في ديوانه، وهي بذلك تعلمتنا على حضور شيء من المتنبى في هذا العمل، يضاف إليها أوراق وفوات. هذا التقسيم العام يتميز به «هوامش» في الأقسام، ٥، ٣، ١، «فاصلة استباق»، «هوامش» في ٦، ٤، ٢.

هكذا، تبدو لنا الصورة الأولية للعمل، وهي تشير إلى اللانهاية فيه، أو اللانهائي بوضوح. تنصرا مولداً للخطاب، حيث يكون العمل مجعول النهاية على الدوام، أو هو انهم لمفهوم النهاية، عندما نكون بصدد عمل أساسي. ولكن اللانهائي يشمل أيضاً في أغلب الأقسام، وهي التي تبني فيها الصفحة من نصوص متعددة، نصان داخل إطار وبينهما عازلة، ثم نصان خارج الإطار، أحدهما من يمين الإطار والآخر من يساره. ليس اللانهائي سمة للعمل في كليته، ولكنه نفذ إلى الشقوق التي هي أساس البناء.

إن اللانهائي في هذا العمل يحيلنا على الصرامة واتساف الصدفة في البناء. فالمخطوطة تتألف بطريقة تستمد أصولها من المخطوطات العربية القديمة فيما هي تحولها. في التحويل بتحقيق الخرق ويتم الضلعة. وأدونيس، هنا، يواصل ما كان قام به في نصوص سابقة، خاصة في ديوان (أبجدية ثانية) حيث يكون الخطاب بناء لخطابات متعددة، لا نهائية. أما في (الكتاب) فإن هذا المفهوم للكتابة يرحل بعيداً، بعد أن استكمل أدونيس العدة المعرفية والخبرة الكتابية التي توهمه لانتشاح مغامرة فريدة لا سابق لها في تجربته.

فالصرامة واتساف الصدفة والتعدد واللانهائي تدل كلها على مفهوم الكتابة لدى أدونيس وقد انقلبت حمياها في أعضائها (الكتاب). لن ينجو القارئ من لهيب الكتابة في (الكتاب) كما لن ينجو من الاصطدام بهذا النمط الخبير

نصر على تسمياته)، «أدوينس يأخذ بترتيب المشاركة وهو «سعفس قرشت فخذ ضطخ». والأقسام السبعة الأولى، التي تتألف من الخطابين المتقابلين، خطاب المتن وخطاب الرواية تستكمل جميع الحروف الأجدية بكاملها حسب الترتيب القديم، لا زيادة ولا نقصان.

هذه الصرامة في استعمال أنواع العلامات وفي تقسيم متن كل قسم من الأقسام السبعة الأولى، وفي استيفاء جميع حروف الأبجدية العربية بطريقة متوازنة، وفي توزيع الهوامش وفاصلة استيق، ثم اختيار الأوراق ومكانها والفوات والتوقيعات هي الصيغة المباشرة للتحقيق، حيث يظهر فعل الشاعر في المؤلفات بين الخطابات وفي توزيعها على الصفحة، ومن صفحة إلى صفحة حيث تقدر على تبصر معنى الكلام المحقق، أي الكلام الرصين.

إن هذا أيضا هو ما نقصد به الصرامة واستيفاء الصلابة في البناء، بناء «الكتاب» عملا مضادا ينتج دلاليته عبر جميع العناصر النصية، وهي تشكل شيئا فشيئا، وفق دراسة عميقة لمعنى الإقبال على مغامرة فريدة، تستقي منطقها من داخلها. إن القراءة يستلح عليها أن تفتح أفق القراءة للمعرفة في حال عدم إعطائها الأولية لبناء الخطاب، الذي هو أساس مخطوطة (الكتاب)، وهو المشروع الذي وهبه أدوينس عمره من أجل البحث عن محتمل الكتابة والإقامة في لانهايتها ومجهولها. من ثم، يكون التحقيق حاضرا، بدءا في الضبط والصرامة بقوة وإبداعية، دون أن يكونا نهائيه في عمل نواصل قراءته، بحثا عن أسرار (الكتاب)، الذي يتنصر فيه الإبلاغ العربي على غرته في زمن لا يتناسب إلى الزمن، أسس الآن، حاضرا متجددا في أفق المستحيل.

—4—

«مخطوطة تنسب إلى المتنبي»، جملة تتخلص من لغزها كلما اقترينا، نظريا، من الكتابة ومفهومها في عمل أدوينس. نسبة المخطوطة إلى المتنبي تجعل المتنبي حاضرا، من خلال اللاشخصي. حقا، علينا أن نتساءل، مثلا، عن زمن المشور على المخطوطة وعن مكانها أيضا. هذا منهم، جدا.

من مفهوم القصيدة والكتابة على السواء فهذا المزج كان يتخذ صفة إعادة الكتابة في القصيدة التي لا تعترف إلا بنسبها، من خلال فعل الإيقاع في تزيين الحدود بين النصوص المتناخضة، ما دام الإيقاع محالنا للخطاب، لا سابقا عليه ولا لاحقا له، بل في الخطاب يتأسس، عارضا على شرعية الداخل والخارج، الشخصي واللا شخصي.

ولنن الآن مع تجربة مخطوطة، اسمها (الكتاب). لقد كان بإمكان أدوينس الاستغناء عن الشروح والإحالات، ولكنه، هنا أيضا، وفي لمشروعه. إن أدوينس يحقق المخطوطة فالتحقيق عنصر من عناصر البناء، لأنه ليس مجرد اعتبار أو إعطاء معلومة ولكنه اختيار لجهة البناء، أي أنه يصغر عن رؤية لفهوم التحقيق، لا بمعناه الاصطلاحي لدى فقهاء اللغة بل بمعنى نقل الخطاب من الظن إلى الصدق والتصديق. إنه المنظور الذي تعينه الدلالة الأولية. وأدوينس ينقل قارئه بين شعاب وأدغال نص لا ينتهي، من أجل تصديق المخطوطة وما ورد فيها.

\*\*\*

هذا العمل المتعدد اللاتجاهي، المازج بين الخطابات هو أيضا «وحدة حية». ذلك لأن (الكتاب) مبنى من خطابات تتوازي فيما هي تتجاذب وتتقاطع وتتحوّل. في التوازي انفصال. ويستعين أدوينس في بناء العمل بمجموعة من العلامات المفضية إلى المحافظة على توازي وانفصال الخطابات، وبالتالي على استقلالها النسبي. من بين هذه العلامات، هناك أحجام الخط المستعمل، وإلى جانبها الأرقام والحروف. وما يثيرنا من بين هذه العلامات استعمال الحروف في أعلى المتن الموجود داخل الإطار من صفحة إلى صفحة. إن الحروف هنا تبدو كأنها تفضع لتلاعب عيني، لأنها غير مرتبة ترتيبا عربيا متداولاً للأبجدية، وهذا الترتيب في حقيقته قديم، كان العرب يأخذون من الفينيقيين، وهو «أبجد هوز حلى كلمن». تلك هي الحروف الفينيقيّة، وقد أضاف إليها العرب الحروف التي توجد في لغتهم ولا توجد في الفينيقيّة. وهي مختلفة في الترتيب بين للشارقة والمغارة (ما أجمع تاريخ الاختلاف الذي أصبحنا، في زمننا الحديث،

يتقاسم أعضاؤها .  
كما ثبت المتن

(ص ١٢٠) في (الكتاب)

الخيال برزخ فيه يطر الشاعر على المخطوطة. إنه تقليد عربي شاع في القرنين الثامن والتاسع هجر، عبر العديد من الكتابات العربية التي كانت تهدف إلى البوح برأيها في قضية من القضايا، دون أن تتعرض للتصديق أو التكذيب، دون أن تواجهها السلطة بمنطق الظاهر. إنه كشف مؤنس في الثقافة العربية - الإسلامية.

الخيال مع ذلك قوة محركة. وأدونيس يرمي إلى التصديق. إنه تخيل فرأى. وما جاء في المخطوطة خيال يكرر سابقا. في الكتابة. الكتابة أساسها التكرار. لا تقول غير ما قيل من قبل. ولكن هذا التكرار ليس عودة الأصول ولا عودة إليه. فـ هـ. أن تكرر، كما يقول دولوز هو أن تتلام، ولكن بالنسبة إلى شيء فردي أو وحيد، لا شبيه له ولا ما يعادله. من ثم فإن المقصود منه وليس إضافة قوة ثانية أو ثالثة إلى الأولى، بل نقل الأولى إلى القوة «النهائية». وضمن مشروع التكرار تفتح المخطوطة على قارئها، مشروعا كتابيا، يطرح مسألة الكتابة، في المكان والزمان، عربيا، قبل أي شيء آخر.

المتن، إذن عبر مخطوطة مجهولة. ولا تعجب نفسك أنت أيها القارئ في البحث عنها خارج مجهول أدونيس، في دخلته حيث حمل المخطوطة، صامتة، طالما محترقا، مضيفا، كاشفا، منفيًا، ضالعا. تلك هي حكمة الشاعر في العثور على مخطوطة لن تروح بأسرارها غير الكتابة - الكتاب. غير وجهة النظر يتغير المنظور. لا سر سوى هذا السر، معلقا بين زمنين، عامرا برزخ الكتابة. هو الوضوح والغموض في آن. ولم يحقق أدونيس المخطوطة إلا عندما تهيأ لها، عملا أساسيا. كتابا، الكتاب.

الخيال برزخ يلتقي فيه شاعران من زمنين: أسم الآن إنه مرج البحرين. تتضح الحدود لكي تضع. والمخطوطة تطلعا على شيء معلوم للمتنبي وأشباه مجهولة عنه. المتنبي في قوة لا نهائية. هناك في البرزخ حصل ما لا يمكن التعبير عنه إلا

وأدونيس لا يصرح بشيء من ذلك. ولكنه يكتفي بنقل المخطوطة من الظن إلى الصق والتصديق. وهو فعل شاعر لا فعل فقيه لغوي. بمعنى أن اللاشخصي، المجهول هو المحافظ للسر زمانا ومكانا. علينا، بما لذلك، أن نقول إن العثور على المخطوطة تم في زمن يجهله الشاعر كما يجهل مكانه. ليس هذا غريبا على شاعر، لأنه لا يملك أرضا غير دخلته، فيها يكون للزمن وللمكان معنى مغاير. هناك في النيهب، في اللا محدود، في المجهول، كان ما كان، زما ومكانا. إن العثور على مخطوطة، بالنسبة إلى شاعر، هو قبل كل شيء، نزول إلى الأحصاء، إلى المناطق المعتمة التي ولدت ونمت، منذ العهود السحيقة، بالشعر. وفعل كهذا من خصائص مفهوم الشعر في العصور الحديثة، ابتداء من عصاة الرومانسيين الذين للقوا، مجددا، بالشعر عبر دواخلهم. انطلاقا منهم أصبح حضور القدماء يكتسب صبغة لا عهد لنا بها، في قديم الشعر الإنساني. ولربما كان ذاتي هو الفاخ الأول لهذا المنظور الجديد وهو يصاحب فرجيل في «الكوميديا الإلهية» ثم أصبحت هذه العلاقة بالقديم والقلماء سمة الحداثة الأدبية، لا الشعرية فقط.

سأخيل حالي لابتسة حاله وأكرر تلك الجميم  
بلفظي - بسيطا، مستقيشا بما قاله، اتقني  
الضياء إلى ذروات الكتاب.

هكذا ينطق الراوي

(ص ١١) أو:

أتخيل أنني أكتسعي ظله

التخيل كلام

و أنا طفلة.

والبحول الذي بيننا

ليس وصفا ولا صورة:

شفق شاعر

التصوص والخطابات لاتصاحب المفرد، داخل الإطار أو خارجة، من المتن إلى الهوامش إلى غيرها، لا تكون فاعلين إلا ما يتناقص مشروع (الكتاب) وإخضاعه إلى مفهوم المعنى الذي لا محل له في الشعر. لو كان التعدد تقابلا أو شرحا لاتبقى مشروع (الكتاب)، أي لتحول إلى خطاب غير كتابي، له مآرب تنزع عنه صفة العمل الأساسي، تسهل تمويهه بغيره، فيما إحتاج الدلالة يقهنا بأن (الكتاب) هو عمل يستحيل اختزاله.

لهذا التعدد نواته. لنقل إنها المتن والرواية. عن هذه النواة يصدر تصور (الكتاب) ليذهب شيئا فشيئا، نحو التفتت، التقطع. وللمبرزخ أن يحافظ على العموي ويحدد طاقة اللاتمامية. خطاب الذات في المتن رحيل في المنافي، وخطاب الرواية رصد لتاريخ القتل. بين الخطابين التقاطع والتلازم. ولا نستطيع بأي حال من الأحوال اعتزال الثاني إلى الأول. إنها الذات التي تلحم الخطابين معا، فلا نعرف الطرف الأقصى لكل حد من الحدين. مرج البحرين يلتقيان. بعض يذوب في بعض. والشرح الفاصل بينهما غواية للضياع، قبل أن يكون علامة على النهاية، وعلى التقابل والشرح.

تخسر الذات في الخطابين معا. وهي تتحد، منذ البدء، قانون كل خطاب على حدة. يصرح الراوي في الصفحة ١٠ من (الكتاب):

وأقدم عذري للقراء

إن كان حديشي سوديا، أو كان

بسيطا لا يتوعد للقصص.

هذا التصريح يأتي ليملي علينا مسألة بالغة الخطورة بخصوص الشعر. وأضى بها الحدود بين الشعر والنثر أو الحدود بين الشعر والسرد. لقد اتشغل أدونيس بهذه المسألة في مشروعه الشعري، ورفضها إلى مستوى أنطولوجي. وإذا كان خطاب الرواية يكرر وزننا، في الظاهر، ما جاء في الأصول نثرا أو سردا، فهو يعلم، قبل غيره، أنه وفق باستمرار لمشروعه دونما تردد. والوفاء يتنمّل في كون أدونيس كان معارضا على

إشارة ولحاء. ألسنا في حضرة الشعر؟ أو بالأحرى في حضرة مفهوم مخصوص للشعر؟ وسيكون علينا أن نقضى وقتنا طويلا قبل النزول إلى الجهنول، الذي منه تنشأ الكتابة وفيه تكشف (الكتاب) وقد أغلقت الدائرة ما أغلقت. المتنبى والشعر معا. هكذا يثنى الراوي:

باسم أولئك السائرين

إلى النور في

غيبوب الكرة السائره

يفتح الشعر ما تغلق

الدائرة.

(ص ١٠١)

\*\*\*

كتابة النفي هي سيدة الكتابة و (الكتاب). نصوص متعددة تتجاذب وتتقاطع، لاسمة حري الأشياء. والتعدد هدية وضلال. من يجري على التمييز بينهما في الكتابة؟ أليس المفهومان معا معرضين للنقض، وللتقويض؟ من يتبع سر الكتابة يتخلى عن القيم التي كثيرا ما أوهمتنا بالصفاء. تلك هي فاتحة القراءة، وقد اختفت بين الثنيات لأجل ظهور أسطح وأبهى وأبعد. ونحن سائرون إلى النور، طريقا مجهولة من المتنبى، الذي أضاعته القراءات الفقهية وألقت به إلى ظلمات الكواكب المنطفعة، باسم كل شيء إلا الشعر وتجربة الشاعر.

تعدد التصوص والخطابات، داخل الإطار وخارجه، من صفحة إلى صفحة، ثم من الهوامش إلى فاصلة استيق إلى الأرواق إلى الفوات إلى التوقيعات. ليس التعدد تقابلا ولا شرحا، أبدا، إنه الأضلاع اللاتمامية للكتابة و (الكتاب). وبناء التعدد والتعدد، في النص والنص، هو ما ينتج الدلالة، المكتوب وما ليس مكتوبا، السواد والبياض (كذلك جيداً، أيها العزيز تينانوف). ذلك كله يقود الدلالة إلى فضائتها، حيث نستعيد الصلة المفقودة مع الذات. وحينما نلغي تعدد

الدوام لشبهة الخطاب الشعرى لا للنثر وهو يدخل مقام الشعر، حيث يكتب مفعوله الشعرى بمجرد أن تتورط فيه اللفظ وتحوله عن وجهته التى كان، من قبل، عليها.

ولكن خطاب الرواية هو، من جهة أخرى، خطاب الوقائع المعينة، الملموسة، المروية فى كتب التاريخ الإسلامى. وهو مبانى لخطاب الذات الذى يكتب للمتنبى، وإحلاء ملتبها، منقيا، ضالعا، هناك حيث طرق الداخل هى الدليل على المتنبى. بلغة الداخل ينتقل الخطاب إلى حمى الاستعارة وقد واصلت انفجاراتها، مستسلمة للغمات التى هى وعدها فضاء المناهات اللامتتهية.

هذا التفاعل بين خطاب الرواية وخطاب الذات، بين مشاهد القتل عبر تاريخ عريض وحالات المتنبى الداخلى، يصعب أن نقرأه فى ضوء مفهوم القصيدة. بل إن فعلا كهذا سيكون ارتداديا، وسيتركنا عرضة لاعتبار السابق هو معيار الملاحق. قراءة تقليدية تنزيا بالحلابة أحيانا. «الكتاب» هو غير القصيدة، بل هو غير الكتابة أيضا. ضمن لا نستطيع أن نقدم على قراءة «الكتاب» بما ليس هو «الكتاب»، وهنا تتحدد أكثر دلالة مفهومه، التى تعود إلى الجذر اللغوى، أى ما كتب مجموعا، وهى دلالة تتعارض مع التعريف اللغوى الذى جاء به ابن عربى عندما قال إنه «ضم الحروف بعضها إلى بعض».

أن يكون «الكتاب» هو ما كتب مجموعا ويفصل، يستمولوجيا، وأطولوجيا، عن ضم الحروف، بعضها إلى بعض. ليس هناك ضم بل كتابة مجموعة، أجزاؤها وعناصرها متفاعلة لا متضامة. ذلك هو شأن «الكتاب» وقد انتقل بالخطاب من الواحد إلى المتعدد، ومن الضم إلى التفاعل. ومن ثم، فإن تصنيف الخطاب فى «الكتاب» إلى ما هو شعرى وما هو نثرى، أو بوضوح أكثر إلى ما هو شعرى وما ليس شعريا، مجرد وهم نظرى، قبل أن يكون واقعة كتابية، أو مسلمة من مسملمات الشعرية.

المخطوطة ما كتب بخط اليد. والخط، كما جاء فى (اللسان): «الطريقة المستطيلة فى الشئ. لنحتفظ بهذا

التعريف، فهو مضمىء لنا فى متابعة القراءة. أشرت، سابقا، إلى أن «الكتاب» لا شخصى، لأن اليد التى خطته مجهولة. والشئ هو ما لا يقبل التحديد، ما يتعذر على التحديد. «الكتاب» شئ من بين أشياء. وهو لم يعد مغفلا، رغم أنه يستقدم نموذج من مستقبله لا من ماضيه، من المفارقة، من المجهول وإحتمال الحادثة. ومع ذلك، فهو يحترم المستطيل. كتاب تكثر صفحاته، وينقسم إلى جزئين. ونحن لا نقرأ، الآن، إلا جزء الأول.

قامت القصيدة الحديثة، مع الرومانسية الأوروبية، على نهذ الطول؛ لأنها انحصرت للفتاة وبوأها منزلة تتعارض مع منزلتها فى التقليد الشعرى الأوروبى؛ الذى كانت فيه السيادة للدرامى والمحمى. فى الوقت ذاته هناك فكرة الكتاب التى شغلت الرومانسيين أنفسهم كما شغلت اللاحقين، من ملازمى إلى إدمون جابس، فى التقليد الكتابى الفرنسى على الأقل.

ولأوديس كامل الحق فى استئناف رحلة البحث عن تحقيق فكرة الكتاب؛ لأنه، بلهجة، ينتمى إلى ثقافة الكتاب. والخروج على القصيدة القصيرة لصالح «الكتاب»، الشئ المستطيل، يندمج ضمن مشروع الكتاب فيما هو بخره. لا مجال للنثر. على أن المستطيل، ككتاب، هو فى المخطوطة هبوط شاقولي، أيضا، إلى الأعماق. بالنثر يستطيل الخط وبالصق يتميز الشعر. وهما معا فى «الكتاب» خطان متقاطعان لا يلصق فيهما وبهما سوى المنحجب، رواية وتجربة شعرية. فى مستطيل الرواية تنفوس الأعماق جاذبة إلى فياضها كل سائر، مثلى، ومثلث، أنت الذى لا أعرفه إلا فى منافى الشعر.

والمتنبى مقوم فى التقاطع بين الخطين، بين العالمين، هناك يخط المخطوطة يدهى له وليست له فى آن. ربما يدهى يخطه هو التفتيل الشاهد على القتل، أسس الآن. والمكان مكانى. أنا أيضا. أرى إليه يتجموع ولا ينتهى بين الكوفة وأنطاكية والقيروان وفاس. غير أسماءك لتعثر على جغرافيتك فى المستطيل والعميق جنباً إلى جنب. وعلمه بالمكان/خط، وأدق وأوسع/ بما يطبق الزمسانه (ص ٣١٤) أجل، مكان العيش ومكان الموت. مكان المتنبى، مكان الشعر بامتياز.



إله اللقى الممعم، حياة وموتاً. هي لغة شعرية كان بالإمكان أن نقرأها في أى شعر يستغنى بالحكمة. لذلك تنطق المخطوطة على لسان المتنبئ:

وإنما تيه أمشى فى ونحوى  
أتجلى حينئذ ودقا، أخفى،  
حينئذ، جذراً  
كى استقصى هذا اللقى

(ص ٣٥).

إن الوقوف، شعرياً، أمام القتل والموت ليس واحداً. ما يمين شعري الوقوف هو وضعية الوقوف. هناك النذب وهناك التفجع. ولكن (الكتاب) يختار الوقوف وجهاً لوجه. خطابان ينظر كل منهما إلى غيره. وبعضهما يجرى فى خطوات البعض الآخر. النذب والتفجع لا شأن لمشروع (الكتاب) بهما. لو كان الأمر كذلك لتحول (الكتاب) عن قصده وتحصير فى فعل لا شعري. إن مشروع (الكتاب) هو إعطاء المأسوى حقه فى الكلام، من المتن إلى الرواية إلى الهوامش إلى الأقسام الأخرى.

هنا، تبرز لنافاعلية الهوامش فى بناء الخطاب. إن الرواية تتجه خطياً (أليس ذلك هو المستقيم؟) من السابق إلى اللاحق، فيما الهوامش تتجه عكسياً (وتلك حركة الحزن أيضاً) من اللاحق إلى السابق، وهو هنا الشعراء فى الجاهلية وفى العهد الأول للإسلام. يتذكر التاريخ نفسه باسترسال الأحداث المتوالية، ذات الصورة الواحدة، فيما الشاعر يستحضر أعماقه بالعودة إلى الأصوات التى لم تكف عن الكلام على لسانه. ولا عجب بعد هذا أن نجد النثر، وهو يتقدم إلى الأمام، وكان أساس خطاب الرواية، فيما الشعر، وهو يعود دائماً على ذاته، يفرى خطاب الذات.

هى ذى القيمة جديّة وعظيمة. ولا يمتنعنا هذا الفعل من أن نعطي المخطوطة ذلك المعنى المشتق من الخط، كما عرفه العربى عندما قال:

إنه المستطيل العميق. يستحث الخطى، جازياً، محرقاً.. وقال، لا وقت فى الأرض إلا لكى يجعل الأرض شركه (ص ٢١٠). هو ذا الصوت الثانى الذى يوافق صوت الذئب، بين المنافى والجاهل. ينصت إليها فى الغربة التى تتضاعف، من أرض إلى أرض. وفى الحالات كلها ينبثق مجهول المتن، كاسيا تاريخ الدم بلمعة المخاطف الذى هو منتهى الأسرار، راحلاً فى العذابات، محافظاً على الميراث الذى به تتسمى الأرض، فى جميع اللغات.

يسير الخطاب فى (الكتاب) وفق منطق نقل الكتابة من الحنين إلى المأسوى. هذا المنطق، الذى يحكم العمل، يظهر فى كل من خطاب الرواية وخطاب الذات معاً. إنهما الخطابان - النواة اللذان يتقلان إلى التفريع (لا تنس أن هذا المصطلح بلاغى له تاريخه العربى) عبر الهوامش والأوراق بالنسبة إلى خطاب الذات، وقاصلة استباق ثم القوافى بالنسبة إلى الرواية، مع اختلاط الخطابين فى التوقيعات، مفرداً، لائياً، ومتعدد. ونقل الكتابة من الحنين إلى المأسوى يترافق مع عنصر المستطيل العميق.

على هذا النحو يصبح مشروع تحقيق المخطوطة هو صدى وتصديق المأسوى، المناقض لقراءة الحنين التى افتتحت بها التقليديّة مشروعهما الشعرى أو ما زالت صيفه المختلفة هى المتداولة. شعرياً وفكرياً. ويتجلى المأسوى فى خروج الشاعر، كقيمة رمزية واعتبارية فى الثقافة العربية، وحيداً إلى فضاء المنفى، وقد انتزعت منه صفة الناطق باسم الحقيقة. منطق المأسوى لا يمتنع أن التاريخ العربى مناقض تماماً لتاريخ الأمم القديمة الأخرى، شرقاً وغرباً، قديماً وحديثاً، بل يبنى أن الشاعر العربى الحديث هو شاعر المأسوى، الذى لا يعبأ به قدره، أو أن القتل هو قدره. حتى الموت لم يعد، فى سياق كهذا، موتاً. هو قتل، قانون واحد للحياة والموت، وكمدخل للتوقيعات (ص ٢٧٥) نقرأ بيت المتنبئ:

إذا ما تأملت الزمان وصرفه

تتقن أن الموت نوع من القتل

الخط هو أن يخط ثلاثة خطوط ثم يضرب عليهم بشعر أو نوى، ويقول: يكون كلنا وكنا، وهو ضرب من الكهانة.

رقم ثلاثة يمكن أن يتحول على اليد المجهولة إلى أربعة أو خمسة، من الهوامش إلى فاصلة استنباط إلى الأوراق إلى الفوات إلى التوقيعات. وقد جاء على لسان المتنبي:

حلم

موت

يجرى في الأشياء، وفي الكلمات،

يزلزل موسيقاها.

يدخل في الإيقاع،

ويشطح في طبقات الصوت.

موت

يعطى للمعنى

وجه الماء

يميت الموت

(ص ٢٣٢)

\*\*\*

لم يأت (الكتاب) ليورخ بل ليثبت الكتابة، كمكان للمأوى، متعددا، متفاعلا. تلك هي حذقة أدونيس التي قامت، أساسا، على التعامل مع المتحول بوصفه قيمة شعرية، لها فعل الخرق الذي لا يكف عن أن يكون شرقا، بلقيم والمتخيل على السواء. وهو حين يعمل على الكشف عن مخطوطة لا شخصية يقوم بتحقيقها، باحثا على تصديق نسبتها إلى المتنبي، فإن عمله يظل وفيها للمفاجيء؛ لأنه بالنتهي يكتب، والمحبوب يكتب. نشر عليه حيث لا تتوقعه ونفتقده حيث نمضى إليه، سبقنا اطمئناننا.

من هنا، يطرح (الكتاب) قضايا تمس مفهوم الكتابة كما تحرق الخطابات الساذجة حول الشعرى واللاشعرى،

حول القصيدة وقصيدة النثر، حول الرواية والشهادة، حول الحنلة وما بعد الحذلة. وهي جميعها تؤدي إلى ما لا نعرف عنه، بعد، شيئا، في أفق المغامرة الشعرية العربية، التي أصبحتا متعديتين على إعلان جتنازتها، فيما الشعر يحفر سراديبه ويهاجر في قيط المتنبي، منصتا إلى الشر الذي منه جاء وفيه لا ينتهي.

وها هو (الكتاب) مخطوطة منسوبة إلى المتنبي، هذا الوهج الشعرى الذي يتقدمنا، يبعث فينا أسئلة عن قراءتنا له، عبر التقديم والحديث. يحلر نقرب منه في (الكتاب)، خشية أن نبعثر شعاعه على وحل ظل عنه هاربا، في حياته، باحثا شكوكه في ناقته وهي تنوء بين مجهولين. لا مكان له غير الشعر، فجر عليه تنحرف آثار الكتابة.

- ٥ -

مجهول أدونيس هو سر زمن ومكان المخطوطة. ولكني أزعج أن هم البحث عنها يعود إلى فترة تربية أدونيس على يد والده الذي كان قرأ عليه (بشكل خاص المتنبي وأبا تمام، والشريف الرضي والبحري، والمصري). كما يذكر في سيرته الشعرية الثقافية. تلك الفترة التي تظل حاضرة على الدوام؛ لأنها فترة تربية الدواخل وتأسيسها شعريا. عهد بعيد، ربما، ولكنه متوقد بما حمله في مجهوله، باحثا، عن الشرارة التي تخترق السديم وتظهر ناطقة بما يتصدى للمراضات: كلمة أمام كلمة، وزن يحاذي وزنا، قافية تتذكر القافية.

لا. لم يكن ذلك هو درس الشعر الذي تعلمه أدونيس عن أبيه. شيء آخر لا يحتفظ به هواس الشروح الغريبة أو التقابلات البلاغية. شيء آخر يأتي صادما لأنه يأتي من مجهول الذات والكتابة بما، وهو فيه يكشف القناع عن المتنبي خلف المتنبي، الذي يجهد الكتب التعليمية في ترسيبه، رغما عنه وهنا. مستغنيا وهاربا من التفتيح البلاغي الذي ألجم فيه، أو تفتيح اللب التي تكفي بمرضها. باطل هو القناع، وباطلة هي القرارات التي تسرق منا المتنبي.

ومنذ ١٩٧١ في الطبعة الأولى من (مقدمة للشعر العربي)، يرصد أدونيس صورة جديدة للمتنبي:

في شعر المتنبي، يأخذ ترمذ الشاعر على المجتمع بعدا أكثر تلقا وشخصالية. المتنبي يفرز نفسه بعرضها عالما

إلى أزمة، والترجمة إلى مآزق اللغات المستضيفة. في ضوء الاستثناء، تكون حكمة المتنبي وبكون العقد أليفاً.

لقد تشغل أدونيس بمسألة الحداثة الشعرية. وسواء في اللحظة الأولى، جيباً إلى جيب يوسف الخال، أو في اللحظة الثانية، التي اختط فيها مشروعه للتفصيل، لم يكن المتنبي نموذجاً لحداثة القصيدة أو الكتابة. ولكنه انتظر كثيراً ليكون صاحب (الكتاب). بهذا المعنى فإن (الكتاب) ليس مجرد خيرة تقنية، تنحصر في شكل المكتوب، بل هو أبعد من ذلك: تجربة شعرية وجودية، تصبح معها الحداثة الشعرية أفقاً مفتوحاً على المستحيل.

هذه الملاحظة تقبل العلاقة بين أدونيس والمتنبي إلى مستوى آخر، مختلف حجماً. لقد كان يشار بن برد أو أبو نواس أو أبو تمام أو النفرى (وحتى ابن عربي) جواباً عن سؤال معنى اللغة الشعرية، في ضوء الحداثة الأوروبية، الفرنسية على الخصوص. إن كتاباتهم أعطت أدونيس جواباً على ما كان يبحث عنه في تعريف الذات من خلال الآخر، كما هو الشأن بالنسبة إلى شعراء وكتاب وفناني الحضارات الباذخة القديمة، من الصين إلى اليابان إلى الهند إلى إيران. وضعية الثقافة العربية لا تختلف في شيء عن وضعية غرباء خارج أوروبا، أقصد خارج البيروني ليطالبوا. ومن ثم، فإن هذا الجواب لم يكن بالأعلى على الشعر العربي ولا على الثقافة العربية، كما توهم الموهومون. إنه شرط من شروط إعادة الصلة بالذات، في احتلالها وتمددنا وتناقضاتها.

ولكن تلك الجمرة الوجودية التي احتضنها أدونيس وهو يقرأ المتنبي، تلك التجربة الوجودية المشبعة بالقلق والرفض والشك والغربة والضيق واللامحذود والمستحيل، هي التجربة التي يصعب امتلاك ناصيتها (انظر، ما هي الناصية تكاد تذوق أصابعك) إلا في أفق تجربة كتابية فريدة وأساسية، لا تتكرر ولا تقبل التجريب. تجربة لهماوى الأعماق التي لا حدود لها غير لهاوى الشعر الذي لا يزداد إلا غوراً. ذلك هو «الكتاب».

«سيكون لك التيه أبهى مقام» (ص. ٢٧). بهذا البيت ندرك مكانة التيه في المشروع الشعري لأدونيس. لقد كان التيه مقاماً دائماً، لا يفارقه أدونيس، بعد أن أعطاه مرتبة المحور الأساسي لشعره في (أغني مهبلي الممشق)، ثم تدرج في الاقترب منه مع المصنوفة، من الغزالي إلى ابن عربي. ولكنه الآن، مع المتنبي، لن يبقى مقاماً من بين المقامات، ولكنه سيتحول إلى أبهى مقام، في تعبير كهذا تتعرج تجربة الصوفي بتجربة الشاعر، ولن يكون هناك معنى للمقام، بالنسبة إلى الشاعر، إلا في الشعر.

فصيحاً من اليقين والثقة والتعالي في وجه الآخرين... إذا كان المكان ضيقاً عليه والزمن حرماً، فإن له زماناً ومكاناً خاصين وهما طليقان وسعان بلا تحوم... سيختار الغربة مؤمناً أن لا عظمة إلا في نفسه، صديق القلق والريح... إنسان المتنبي موجه لا شاطئ لها... دائماً على حركة. إنه أول شاعر عربي يكسر طوق الاكتفاء والفتاعة، ويحول المحلولة إلى أفق لا يحد. شعره للحركة، للحرارة، للطموح، للتجاوز. إنه جمرة الثورة في شعراء، جمرة تتوهج بلا انطفاء. إنه طوفان بشري من حذر الأعماق، والموت هو أول شيء يموت في هذا الطوفان.

هذه النظرة بعيدة الغور إلى المتنبي استوت في مرحلة كان أدونيس قد تعلم ما كان يجب أن يتعلم لاعتبار الكتابة أفقاً شعرياً بامتياز. فيها كانت علاقته بأبي نواس وأبي تمام والنفرى قد انفتحت على مغامرتها. وفيها أصبحت جغرافية الدواخل أليفاً إلى السائر الذي لا يتوقف عن السير، واحلاً في المجال، التي هي وحدها دروبه وطرقاته. الجسم والأفقا. التهران والمهاوى، الصد متعاطياً في الصدود. مشقة الدواخل التي يصبح فيها الظلم أنواراً والأنوار ظلماً. طرقات الشك والقلق، لأنه تعلم رؤى.

إن، منذ تلك الفترة الغالية - المعاصرة تم إضفاء العقد بين أدونيس والمتنبي. مسخوطة في صدره. يبحث عنها في مجهوله. ونادراً ما كشف عن السر؛ تركه هناك متكاملاً، لأنه لا يتغنى حياة العقد. والرحيل أشد هولاً من المسافة. أحياناً يحضر اسم المتنبي في لغة محرقة، في معبر من معابر القصيدة. ثم تغلق الصلصلة على نفسها. في صمت. هو صمت الراسطين إلى الحالة بين الآلام التي لا تتحد. واقع يتلو واقعاً. والدواخل ولية للعقد. كيف احتدت إلي أفق الجمرة وسكنت فيها؟ كيف حافظت على كبتها؟ سافرت فيها وعدت منها إليها؟

\*\*\*

ما يثيرنا بخصوص المتنبي هو كونه يستعصى على المقارنة بشاعر غير عربي، وإلى ذلك تيه أدونيس، في دراسته الأولى عندما تجنب مقارنته بأبي شاعر فرنسي، على غرار ما فعل بين ويديور وأبي نواس، بين ملازمي وأبي تامل أبو بين الكتابة والنفرى، السورالية والصوفية. المتنبي من صنف استثنائي. إنه الشاعر الذي يحرك المقارنة

لا تفر تملك، يا أيها البدوي الذي في  
يا أيها البدوي الكريم،  
جامعا، اتعم في فيك الساحر،  
فيه أسلمت نفسي إلى نفسها  
أه، يا أسرى.

(ص ١٥٧)

هو ذا النداء على النداء، النداء المضاعف الصادر عن الذات  
إلى الذات كي تتأكد من الدورة ومن لا قرارها. إنها مسألة العلاقة  
بين زمنين شعريين يتقافان في المفهوم ذاته للشعر، وقد أصبح  
مهددا، نقطة قصوى، هو النداء، عودة إلى البدني، الذي ينطق  
بأسئلة الشعر والشاعر في زمننا. ولا يجب أن يكون البدوي أسرا  
لأنه معلم التيه، المعلم الكريم الذي يضيء مسافة المجهول كي يظل  
مجهولا. ألقا مطلقا.

تغلق الدائرة لتفتح. إنه قانون الكتابة والقراءة في آن. وفي  
الانفلاق والانفتاح تتعاضد الإضياء كي تثر مجددا على غموضها  
على لا نهاية السؤال فيها، سر الشعر وسر المتنبي (الكتاب). لقد  
عودنا أدونيس على رفض الظاهر، والنضج المستقيم، والطرق الكبرى،  
بسبب أنها جميعها حجاب. وهو في (الكتاب) لا يكتف عن تثبيت  
الرؤية: «أولوني، إذن: / لا تقولوا بلغلي، قولوا بإيتي» (ص  
٣٢٦) في نسيان إنية المتنبي التفتنا المتنبي حتى قام أدونيس بتحقيق  
المخطوطة المنسوبة إليه، وفي نسيان إنية أدونيس نفتقد أدونيس وقراءة  
(الكتاب).

من اللفظ إلى الإنية دورة بكاملها علينا قطعها، من داخل  
التجربة الشعرية، قبل غيرها. ولذلك، فإن بناء (الكتاب) يصبح  
الطريق ذاتها التي علينا قطعها حتى نصل على «فروات الكتاب»:  
قلت ليلي محموم بين خيام المعنى:  
هل أكتب شعرا أصبر فيه  
وجه الغيب وأصبر فيه  
تلق الأرض - خطاه، طويقه ؟  
ألم أكتب شعرا لا يقرقه إلا  
لعل اللفظ وإلا

أن يصبح التيه أبهى مقام هو علامة جديدة ومتفرقة في تجربة  
أدونيس وهو يبتدئ مغامرة (الكتاب). في صيغة التفضيل «أبهى»  
دورة بكاملها، قطعها أدونيس، يبدأ من المتنبي ليعمل إلى المتنبي. قد  
يبدو هذا الكلام غامضا. لأنني - قصص أن أدونيس، «عندما قرأ  
المتنبي على يدي أبهى كانت جمرته التي قد أطلت مكانها في تجربته  
الشعرية. ومع ذلك، فإن هذه الجمرة كانت بحاجة لرحلة عريضة،  
وسفر متعدد الأفاق كي تشر الجمرة على مقامها الأبهى.

دورة كاملة، اختبر فيها مغامرة الشعر العربي، متفقا بين  
المقامات، من مقام إلى مقام، كي يكون تيه المتنبي هو أبهى مقامه  
لدى أدونيس. لا شعراء البنيع وحدهم ولا المتصورة وحدهم. وفي  
الوقت ذاته يكون أدونيس عاد من رحيله المصحب في الأراضي  
الشعرية غير العربية، باحثا عن الشعر. في الدورة الكاملة يتكشف  
(الكتاب)، فهذا، خارجا عن ثقافة شعرية تعلمنا أن التيه تجربة عربية  
بقدر ما هي إنسانية، وتعلمنا أن المتنبي هو سيد العالمين، كما هو  
سيد المجهول، دون هزادة.

ولعل هذه هي الحكمة الأولى، وباستمرار من مسافرة  
(الكتاب)، كتاب يملك الحكمة، حكمة شاعر لا يكتف عن أن  
يكون شاعرا. ولها للعقد بين وبين ثقافته الشعرية، بليته، المتنبي.  
بطلب، لتستخلص الحكمة من (الكتاب). وأن تعلم بعد هذا من  
سيفرول، على غرار قول ابن خلدون في أبي تمام والمتنبي، أدونيس  
حكمهم وليس شاعرا، ناسيا أو متناسيا، إن ابن خلدون كان مؤرخا  
مفكرا قبل أن يكون شاعرا. فبالشعراء هم وحدهم القادرين على  
التمييز بين ما هو شعر وما ليس شعرا.

\*\*\*

ونحن، بدورنا، ملزسون بقطع الدائرة بكاملها لاستخلاص  
هذه النتيجة. إن أدونيس، إذن، نزع القناع عن المتنبي فيما هو لم  
يجعل منه قناعا. مسار مختلف تماما للقراءة، وهي تستغرق تجربة  
أدونيس من القصيدة إلى الكتابة إلى (الكتاب). فتحقيق مخطوطة  
منسوبة إلى المتنبي هو فعل داخلي وثقافي معا، رحلة لا قرار لها، في  
الشعر وأنبطة الحضارة العربية، متفاعلة مع المكان الذي هو منشأها  
وأثرها. تلك الرحلة دامت فترة لا يمكن قياسها زمنيا، بل ثقافيا  
وشعريا.

هكذا يكون تحقيق المخطوطة يتجاوز الظرفي والتعبير  
الانفعالي ليركز في النقطة القصوى للمسألة الشعرية العربية:

١٣٧٢

جدران الكوفة

أصغى ليلى - لم يتكلم.

(ص ٦٤)

ذلك هو السؤال الذى طرحه المتنبي على أدونيس. وعلمنا بطرحه أدونيس بدوره دون أن يهديه الليل إلى جواب. ونحن علمنا أن نختار الجواب، المستحيل.

مسألة الاختيار بين خطابين. ما الذى من بينهما تختار، إن (الكتاب) لا يتردد فى الاختيار الأول، وهو بذلك يستجيب لسمت الليل، بالسر، حقا، إن الجواب عن السؤالين، بأحد طرفيه، هو الإشكال الشعرى الأكبر الذى واجه الحداثة الشعرية العربية، قديما وحديثا. والشاعر معنى بالجوابين معا، أن يختار. ذلك هو حد الإقامة فى مفهوم الشعر، وفق تاريخه الشخصى وفق جوره، وإساليها. والشاعر ليس أقل من غيره قلنا، بخصوص الجواب، ولكن جوابه أخطر من جواب أى شخص آخر. فالشاعر هو المسؤول وحده عن الشعر، وهج اللغة والوجود.

والجواب، من جهة ثانية، اتسع مضاء مع المتنبي دون سواء. إنه شاعر إنثى، لأنه شاعر مجهول والمطلق والسؤال عن المطلق. حدود لا يجرؤ عليها غير المسكون بما هو أكبر من الزمن، المتنبي. وهو وحده الشاعر المفهم بالنبوة، فى تاريخ الثقافة العربية، مصر على كونه شاعرا:

وأنا من تنبأ شعرا.

لم أقل: مرسل أو نبى

قلت: هذا الفضاء

يتنور بأسمى ما لا يقال، ويصمد فى مطر  
مستجاب

لا يشاء الذى لا إ شاء.

(ص ١٩٠)

إصرار على الشعر، والتنبؤ شعرا. وفى (الكتاب) تدافع المخطوطة عن هذا الحد الذى هو أساس مشروع أدونيس. فـ (الكتاب) وفاء للشعر العربى وللمتنبي الذى كان فعله متركا

لدلالة الكلمة الشعرية وقوة حضورها، فرديا وجماعيا. فى اللغة العربية. التى عرفت فيها المسألة الشعرية مالم تعرفه غيرها، فى حياة الإنسان وفى معرفته بالأشياء وبالكون، فى الإصرار على الشعر والنفاع عنه لا يختار أدونيس أحد الجوابين الممكنين على مفهوم الشعر ولكن على الشعر، أساس مشروع أدونيس وجذر الثقافة العربية.

\*\*\*

من هنا، نفهم كيف أن (الكتاب) مخطوطة منسوبة إلى المتنبي. إنه الشاعر الذى اتخذ من الشعر الحدث، فى زمنه، مرجعا شعريا. ولكنه، فى الآن ذاته، أعطى للحداثة بهذا جدلنا لم يكن معهودا. ذلك هو بعد المطلق، لغويا ووجوديا، فى لغة لم يشكل المقدس حاجزا للطاقة المبدعة بقدر ما شكله للقوى المقلدة، بجميع أصنافها. وفى هذه المسألة المركزية تتضح مغامرة (الكتاب)، بهذا عن جواب فى زماننا عن قضايها الحداثة (علما لأصحاب ما بعد الحداثة) ووجودنا فى العالم.

إن بناء (الكتاب) من خطابين أساسيين، خطاب الذات وخطاب رواية التاريخ، لم يكن ممكنا خارج تجربة المتنبي ومفهوم المخطوطة المنسوبة إليه، شرط مفهوم وشرط بناء فى آن. شرط الرؤية الشعرية بانحصار. بهذا نفهم لماذا المتنبي فى (الكتاب) وليس تجارب الشعراء والمتنصوفة والمفكرين الذين صاحبهم أدونيس، قراءة وكتابة. للأخوين القصيدة والكتابة، من مهيار إلى ابن عربى، ولكن (الكتاب) هو للمتنبي وله بمفرده، نفرد فى الشجرة الشعرية والوجودية.

يدنو المتنبي فى حالة إضراب عن زمنه ومجتمعهم، وفى حالة تنافر وخصام شلطين معهما:

الوجوه التى من تراب

والتي لونها ذهب

والجود الذى يتصاعد منها الذهب

والجود الذى عشقته

والجود الذى كرهته

فى مدى هذه الكرة الفاسدة،

كلها لغة واحدة  
من لسان العرب

(ص ٢٣٦)

ولكنه إلى العالم ينتمي ونصت. «يايس لوب الليل، ولكن/ لايسكن إلا في فجرة» (ص. ٢٥)، «لاكتب أرض الجربة» إلا لغة وحشية (ص ١٦٤). في هذا التعارض — التصانفي تملو شملة الشعر تنضج الجاهل الراكضة في الدواخل، كما لو كانت أرضا أخرى وكوكبا آخر غير ما يعيش فيه الشاعر معلنا أن كلمته هي الكلمة العليا.

في أفق كهذا، أفق الإدراك الصعب لمعلق الزمن، يكون المتنى واضحا أساس التجربة الشعرية انطلاقا من الواقع الذي لايزداد إلا واقعية. وفيه كذلك يبرز شيء عادة ما لاستوعبه، وهو أن الفساد السياسي للتاريخ العربي لم يملك القدرة على إطفاء شملة التمرد الشعري ولا على تهديد قطاعة الإبداعية. وهنا، يكون التاريخ الحقيقي للعرب كامنا في المواجهة الشعرية، حركة تفرق تسق اللغة من أجل نفي النفي وموت الموت. مخطوطة المتنى هي هذا التعارض — التصانفي وفاء للمتنى القادم دائما من المستقبل لا من الماضي. يتقدمنا هو السابق علينا. في المكان، بين الزميين، أسى الآن، هذه الغربة التي تضاعف اتية، سوألا يتجلى في قوته اللاهوائية. ونحن نقرأ (الكتاب) ذهبنا نحو مفهوم «الكتب المخطوطة» بتعبير نتشه حين يسجل:

هو ذا شخص يقول:

«إلى أراه جيئاً فرئى هذا الكتاب مغرباً ولكن ليستقر قليلاً، فلربما سيحفر يوماً بأن هذا الكتاب نفسه قد قدّم له خزمة كبيرة وهو يخرج المرض المغرور في قلبه ليعرضه بوضوح — إن تغير الآراء لا يبدل (أو يبدل بضالّة) مزاج الشخص، ولكنه يبرز بعض مظاهر تكوين شخصيته التي ظلت إلى ذلك العهد متوارية خلف أظفل، مبهمة، تتجلى فيها الآراء بطريقة مختلفة».

فالذهاب إلى (الكتاب) يخيف أحياناً؛ لأنه يجعلنا نرى ما لا نرغب في رؤيته، رغم أنه فينا، به نحن مريضون ولا نذكر شيئا منه، ولكننا نقبل الحنين للمسافر. وللشاعر مهمة مختلفة تماماً عندما يكون في حضرة القمل الحر، الذي هو وحده مبرر الكتابة في زمن لا يمشيه إلا إرغاماً. مهمة الشاعر، للتنسب إلى المتنى، هي تحقيق المخطوطة، نقلها من الظن إلى الصدق والتصدق. وفاء لا يخون قول الشاعر الذي ظل مبعداً في ناحية ما من خطاب الحنين.

\*\*\*

لايستعمل (الكتاب) فقط بارتفاع عدد صفحاته، وبطرائق بناء خطاباته. عندما نقرأ (الكتاب) تأخذنا أحماقه ومحيطاته. هناك تطول الرحلة يطول المقام. ذلك هو الحجم الحقيقي لعمل أساسي أنجزه أدونيس بروح شعري ونظري يطرح سؤال الشعري والوجودي في زمن لم تعد نمياً فيه بالشعري ولا بالوجودي. نستسلم للخطابات الملهية وبها يحلو الكلام، ساق على الساق، ترجيلة أو كاس من الشاي المنع. وما الشعر بعد هذا؟ ما الشعر؟ لاشع. نعم، لاشع. يتوالى الكسل في زمن يعرف فيه كل شاعر، نذل أدونيس، أن الشعر جدى وخطير.

نقرأ (الكتاب) باستنار ثقافي يتنمّع على استسهال قراءة الشعر على التشهير بجهارته. في الأساسيين ينحفر، واضعاً بين الزمنين شملته التي تشد بهاء، فينا، كي نحسن قراءة الشعر، نصت إليه، متواضعين أمام معرفة لا يد منها، قادمة من الأرملة المتداخلة ومن الأفاق الحضارية المتعددة، ولكنه قادم من هذه الدواخل التي لا تخطئ الشعر؛ لأنها لا تخطئ المعنى المطلوب للحياة والموت.

نقرأه ونسأل: هل الشعر لاشع؟ يكفى طرح هذا السؤال. يكفى. فالجواب ليس بعيداً، مهما ابتعدنا عنه، فمعنى يقترب من الشعر سبيلك أنه أكبر من شيء، لنا على الأقل، في مكان، بين زمينين، قتل، تبه، لانهائية. يتمدد على مفاييره، له، من زمن إلى زمن. وهو هناك، حيث لثراه، برأنا، ولا ينطق به، شملة قادرة على حفظ المجهول، متعجباً، متربساً، بموج، كما كتب أدونيس ذات يوم «كالضوء بين السحر والإشارة».

# السيرة الشعرية للمحاكمة العربية في كتاب أدونيس

## رياض العبيد\*

وبواطنه، واستنساخاته واستنطاقاته الاجتماعية والسيكولوجية والتاريخية والجمالية. فالقراءة مهما كانت دقيقة ومتسلحة بكل أدوات النقد الحدائلي البنوي أو الإيتولوجي أو التفكيكي أو الهرمنوطيقي Hermeneutik التأويلي أو السيوسولوجي لا يمكنها أن تقدم شرحاً وتفسيراً كاملاً شاملاً، مستوعباً لكل أسطح وبواطن أي نص أدبي أو شعري، إنها ستبقى في الختام قراءة أحادية للنص، ذاتية Subjektiv، مهما ادّعت الموضوعية Objektiv، واستخدمت كل وسائل وأدوات النقد الحدائلي الأوروبي المعاصر.

من هذا المنطلق، فإن قراءتي نص أدونيس ( الكتاب - أسس المكان الآن<sup>(١)</sup> ) لن تكون في هذا الشأن أكثر من استنطاق ثاقب لما يمتثل ويخفى في أعماق هذا النص. أقول: «استنطاق» لأنها لن تدعي فهم هذا النص فهماً شاملاً، بل هي مستقف على بعض دواله وأجزائه التي تراها ضرورية لعملية هذا الفهم. إلى جانب هذا وذاك، فإن نص أدونيس

مبدئياً يكاد يكون من المسير معرفة خوفاً أي نص أدبي أو شعري معرفة تامة شاملة؛ بسبب أن لكل نص عوالمه المنفردة على أفاق محددة، كما أن له سلطانه المعرفية المتعددة، إضافة إلى ارتباطاته بسلطات كثيرة مختلفة؛ منها سلطة القراءة والتراث والسياسة والاجتماع والدين والذات المبدعة... إلخ.

كل هذا يجعل من الشاق جداً اكتناه أعماق النص، جوهره وشكله، وتقديمه مفككاً مشروحاً، متبهماً في ذواته ودواله، بالتالي إغلاق باب فهمه وتفسيره وتأويله مرة واحدة وإلى الأبد.

ليست هناك في الحقيقة قراءة نهائية لأي نص شعري، تستطيع أن تدعي أنها تمكنت من اكتشاف كل عوالمه

\* شاعر وكتّاب من سوريا، يقيم في ألمانيا.

تأصيله لهذا التطبيق، تأصيلاً يجعله يقف على قدميه، ضمن حقل اللغة العربية، تكون بمثابة أبجدية ثانية حقاً.

٢ - اعتماداً على ذلك، فإن أدونيس سيواصل في نص (الكتاب - أسس المكان الآن) أحمال التشعب والتشظى لخطابه الشعري، كي يدفع عمقاً في مجاهيل خصبة وجديدة في باطن اللغة وجمالياتها وألياتها البصرية والسيكولوجية، وفي باطن التراث الشعبي والتاريخ السياسي والديني والأسطوري... إلخ. كل ذلك ضمن وحدات إستمولجية - معرفية، اعتقد أنها سابقة على التكوين الأولى للنص، تختوى على دلالاتها المختلفة من داخلها، وتستدعي، بارتباطها بالمشحون العاطفي والإنساني، فتحاً شامساً لا نهاية له من الأسئلة والتصورات المعنوية في جسم النص.

٣ - هذه الوحدات والدلالات، إنما خلقت على شكل أوعية، لما سيغيره النص فيها من تساؤلات واستفزازات ومعطيات وإعادة نظر للكيان الكلي الموضوعاني والأسلوبي للنص. انطلاقاً من هذا، فإننا سنواجه أنفسنا نخوض في حقول معرفية وبيانية وعرفانية - غوصية، ملغومة أكثرها بالمستتر والخفي؛ أي بالاستعظاف والامتلاك من الكلام والصورة - حقولاً معتقدة معها أننا إزاء إعادة كتابة جديدة للتاريخ العربي، أو إعادة تصحيح لمسار الفكر العربي - الإسلامي، أو إزاء نسف لكل المعتقدات والروايات التراثية التي كنا قد ظننا يوماً أنها حقيقة واقعة؛ وأخيراً إزاء تسجيل حضاري - شعري لكل ما يخص الحياة العربية، ابتداءً وشعراً وكلاماً وفلسفة وسيرة وأثرية، ابتداءً بالجاهلية وحتى نهاية العصر العباسي والمملوكي.<sup>(١)</sup> كل ذلك على شكل ملحمة هوميروس أو الكوميديا الإلهية لدانتى.

٤ - هذا النص التراجيكيوميدي، كما بطولي أن أسميه، سيتخذ من فعل القتل - الذبح - الشق - القطع - الحر - الإعدام... أساساً واقعياً له في حشيات لفته وتخيلاه؛ أي أننا سنكون على موعد مع حفلة شعرية متخمة بالدم والقتل واشتقاقاته واستعاراته وامتناداته البلاغية والسيكولوجية؛ حفلة لا تبدأ ولا تنتهي، كونها في الأصل غير معروفة الجذور والخاتمة، فهي قائمة في هذا المناخ الكوني، ابتداءً

الذي سأتناوله هنا هو من العمق والشمولية بحيث يتعذر، بل يكاد يكون من العسير، استجلاء كامل دواله وشيقاته وذراته - مونداته التاريخية والشعرية والبلاغية والأسلوبية والجمالية... إلخ.

فهو نص يتردد على كل من يحاول استخلاص النتائج الأخيرة المطلقة منه. أي أنه مفتوح على أفاق وعوالم واسعة، بحيث يكون من الشاق استكناه جميع أبعادها ودلالاتها وأحماقها وسطوحها المختلفة. وكى لا أسقط في فخ العموميات والاستطرادات الزائدة، فإنني أسارع بوضع النقاط على الحروف؛ دافئاً إلى أجواء هذا النص بكل الحلل المطلوبة، ومبتدئاً بالملاحظات التالية:

١ - ليس عندي أدنى شك بأن أدونيس كان قد ابتدأ يتجاوز نصوصه القديمة، الشعرية منها والنثرية، اعتباراً من كتابه ما قبل الأخير (أبجدية ثانية)، على المستوى الرؤيوي والدلالي والأسلوبي العام. فهنا في هذا الكتاب، أقصد (أبجدية ثانية)، قدم أدونيس للمرة الأولى نصاً مفتوحاً إلى أبعد الحدود، ومشتعباً إلى شعاب كثيرة، يتجاوز فيه النظرة التقليدية أو البنيوية المفهوم الشعرية والشاعرية<sup>(٢)</sup>، خالطاً أنواعاً أدبية مختلفة فيه، من سرد ونثر وتعليق ونقد واقتباس وتراث وإشارات دينية وأسطورية وفلسفية كثيرة.

إنني، وانطلاقاً من هذا النص، أراه وقد بدأ يحاول تطبيق ما كان قد تنبأ به نفسه منذ سنوات بخصوص مستقبل الشعر؛ وذلك عندما أكد أن القصيدة المقبلة ستكون حافلة؛

المسرح والرواية، التاريخ والفلسفة، الأشياء وما وراءها، نبض القلب وتساقول القلب، وربما رأينا فيها رسماً هندسياً وموسيقياً. ربما أصبحت القصيدة أقسبه بمسرح كلى لكلية اللغات والأشياء.<sup>(٣)</sup>

إن تطبيق أدونيس في الشعر لما ينظر له ويدرس آنذاك كما كان قد فعل في كتابه (زمن الشعر)، ليس بجديد على كل حال، ولكنه هنا يكتسب طابعاً جديداً؛ من حيث



على شكل رموز وإشارات، إضافةً وسلباً للحدث والأشخاص؛ إنه نسق الهامش.

من هنا كله ستكون عملية فهم النص الواحد على الصفحة الواحدة مشوبة بكثير من التعقيد والصعوبة والانغلاق.

من الناحية الفنية ستلاحظ أن نسق الملحق والشارح (ج) لن يضيف الجديد إلى النسقين (أ) و(ب)، ولكنه يضيف عليهما، على كل حال، الكثير من الضوء، كما ستلاحظ أن نسق الراوي (أ) سيكون مختلطاً بأصوات متعددة، فمرة هو صوت من التاريخ، ومرة من الحاضر، على شكل انعكاس للأول، ومرة هو صوت الشاعر الذي يتوسطهما.

إزاء هذه الأنساق المتعددة، نشعر وكأننا أمام مسرح تاريخي - أنطولوجي - يقف عليه راوٍ، سارداً وقائع وأحداثاً بلغته الخاصة، ثم يأتي شخص ثانٍ يعلق على تلك الأحداث والوقائع من منظور استدلالى مستقل. أخيراً سيكون هناك شخص ثالث، سيقع خلف هاتين الشخصيتين، وراء الكواليس، قاطعاً سير المسرحية/ الرواية بتدخله المتواصل فى أحداثها التسلسلية، وذلك كي يفسر ويشرح ويفكك ما عجم وخلق واستقر من أقوال الشخصيتين السابقتين بكيفية الخاصة.

سأعطى، هنا، مثلاً على هذه الطريقة المسرحية (الفنية) فى الكتاب؛ فى الصفحة الأولى منه يقول الراوي (أ) :

فى ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حداً

بين الماضي والحاضر

وكد الشاعر

فى رملٍ يطوق فى صعيدٍ

بهايل ومروراً بعلى والخلاج والحسين ومستمرةً إلى هذا اليوم، يضمن الكيان العربى والإسلامى خصوصاً والأزوى العالمى عمومًا.

بعد كل هذه الملاحظات، سأحاول الآن فتح مصراعى هذا النص وأدلف إليه بكل هدوء وتبصر.

فى الصفحة الأولى سأجد أمامى مدخلاً للنتهى، سيكون بدوره مدخلاً لكل مستويات النص المتعددة. إنه قوله: «ومثل ليس لنا بمنزل» حيث سأعرف، منذ الوهلة الأولى، أنني إزاء نص اغتربى - انساخى عن كل ما يثير المكان (الوطن - البيت) فى النفس من حميمية وانتماء، هذا الاغتراب، لدى المنتهى وأدونيس على السواء، سيستخدم له مستويات متعددة، أنطولوجية وسيكولوجية واجتماعية وسياسية وفنية... الخ. بالتالى سيضعنا أمام التساؤل المصير: كيف يمكن للإنسان أن يشعر بالانتماء إلى أماكن (منازل) هى ليست له أساساً؟ أو كيف سيجد هذا الإنسان متفكلاً له فى هذا العالم للغتراب عنه وفيه؟ أو كيف سيتوصل هو نفسه إلى ذاته، ويصبح هو هو، طالما لا يزال هذا العالم الخارجى يقف حاجزاً بينه وبينه أو بين ما هو عليه وما يطمح إليه؟

١ - السياق البرزائى - الظاهرى:

فى الصفحة التالية سأجد ثلاثة نصوص متوازية، وهى ما ستكرر دائماً فى لناها الكتاب كله، إلا فى بعضه، من مثل «فاصلة استيقاق» و«هوامش». هذه النصوص ستتوزع على ثلاثة أنساق هى:

(أ) نسق الراوي، الذى سيأتى دائماً فى الجانب الأيمن من الصفحة.

(ب) نسق الشاعر - الذات (الأنارالية) الذى سيتوسط النسقين.

(ج) نسق الملحق والشارح الذى سيكون على الجانب الأيسر من الصفحة.

إضافةً إلى هذه الأنساق، هناك نسق آخر مستقل، أو هكذا يترأى للقارئ، سيأتى فى أسفل الصفحة، يمتاز بأقنية ذاتية، يحاول أن تختزل ما قيل فى كل صفحة من كلام،

فى صحراء لغات، ولد الشاعر.

وهنا، نرى اختلاط الأصوات، كما ذكرت، فى صوت الراوى بحيث لا يخلو هذا الأخير مجرد راو للأحداث، بل غائلاً أو دالاً رمزياً عليها.

يقول الشاعر (أ) :

شئ هوى

ماسحاً بيديه

تجاعيد أسمى عندما كنت أخرج

من حوضها

بعضهم قال: هذا ملاك

بعضهم قال: شيطانه تراهى

قبل ميعاده.

وسنلاحظ من هذا الكلام، أنه عبارة عن تعليق رمزى/ميثولوجى للأول، وهو ما قصصته من التدخل الفرداني فى أحداث المسرحية/ الرواية. ثم يقول الشارح (ج) : «صعد: صخرة لمساء، يكلف الكافر صعودها...» وهو قول سيصد، بطريقة غير مباشرة، للمعنى المتضمن فى القولين الأولين: وسيعطيهما زخماً لغوياً وديانياً آخر.<sup>(٥)</sup>

أشعر، يقول الهامش :

للفرات، لندلة، للغابرين لغات، وشعرى  
إصباحها وإغرابها. (انظر ص ٩)

إننا نتجدد أنفسنا أمام هذه الصفحة ( القطعة الأولى من المسرحية) : نتواجه، إذن، مع راو يقدم لنا حفنة من الدلالات التى هى بدورها أسئلة عن تولد الشاعر، ونقل، المتنبئ أو أدونيس أو أى شاعر آخر؛ دلالات تشير إلى هموم الشاعر التى تولد وتكبر وترحل معه وبه إلى أزمان وأماكن؛ يهجر أو يلتجئ إليها. هموم هى فى الختام طقوسه الخاصة التى يتمكن من خلالها فحسب أن يشعر «برياح الجنة تسرى فيه» كما يقول الراوى نفسه. (ص ٩)

ونتواجه، من ثم، مع شاعر (الأنا الرائية) الذى يلعب إلى الإفصاح عن المعنى ذاته؛ أى عن ذلك القدر الذى يسمو به طريق الشاعر بمنظور أسطورى/ ميثولوجى دينى، تتقابل أضداده على نحو جلى؛ فهناك «الشیطان» مقابل «الملاك»، و«العلم» مقابل «الوجود»، و«البعد» مقابل «المعاد»، و«الألفة» مقابل «الغربة» وهكذا... وسنشر أننا هنا أيام ثنائية ضوئية/ هرمسية (نور وظلام) واضحة فى دلالاتها ورموزها الخفية.

أشعر، نتواجه مع نسق التفسير، الذى سيزيد المعنى إيضاحاً واستغواراً فيه؛ من حيث إنه سمطينا صورة مفصلة وواقعية عن عملية ولادة الشاعر وإرثاله فى «رملي يعلو فى صمده» كما أنه سيزيد المشهد تألقاً وزخماً. عندما يقدم لنا شرحاً لكلمة «صعد» القرآنية (المدر - ١٧)، التى ستتر فىنا أيضاً دلالات تاريخية أخرى من حيث نوعية التعليم الإلهى للكفار وأبناهم الشعراء الذى ينتظرونهم فى آخرتهم.

أما لو أننا رحنا نعين المكتوب فى هامش الصفحة؛ أى: «للفرات، لندلة، للغابرين لغات... إلخ»، فإننا سنلاحظ أن الشاعر (الأنا الرائية) - يقدم لنا تحدياً لذلك القدر الذى انساق إليه طائعاً أو مختاراً، أقصد من حيث مواجهته أو تعالیه الترانسندنتالى (Transzendent) لذلك الطاب الميثولوجى/ السبى؛ أو ألبنى المتمثل هنا بشخصية «الولد أو المتنبئ»؛ بالتالى رفضه له، وإعلانه المصيان والتمرد عليه، وذلك بجعل شعره يسمو على «الفرات وندلة والأشياء» ضمن علاقة بلاغية اطردية. أى أنه إذا كانت لهذه الحدود المكاتبية - الثلاثة - لغاتها، فإن شعره سيكون «إصباحاً وإغراباً» لها. حيث سيتضح لنا هذا التعالى الترانسندنتالى على المعنى الرمضى/ الميثولوجى والدينى/ للزمان والمكان فى نسق العبارة، من خلال إدراك أهمية الإعراب والصرف والنحو واشتقاق اللغوى (عن طريق غريب الكلام - إصباح) بالنسبة إلى اللغة عمومًا والعربية خصوصاً.

سنلاحظ هنا أن أدونيس إنما يستعير أو يتقمص قول المتنبئ؛ ربما بشكل لا شعورى منه أو بشكل مقصود؛ الذى ورد فى حيواته فى أماكن مختلفة على النحو التالى:

١ - إن هذا الشعر فى الشعر ملك

سار فهو الشمس والندى فك

٢ - للناس منى لم يروك أشباه

والدهر لفظ وأنت مـهناه

٣ - أريد من زمنى ذا أن يبلغنى

ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

حيث سندر، هنا، فى قول المتنى مبالغة/ متعالية  
Transzendēt<sup>(٦)</sup> - زمانى وبكأنى - (هى نفسها التى  
قصدها أدوليس فى قوله السابق الذكر) على الحد اللغى  
والموضوعى للأشياء واللغة والكون.

أعود فأقول، إن هذا التكمال التالى، من حيث للمنى  
خصوصاً، بين الأساق الثلاثة إضافة إلى الهامش، يكاد  
يشمل الكتاب كله، إلا أنه قد بلى فى مكان ما غير  
متجانس، وفى مكان آخر متباين ومنفصل عن بعضه البعض،  
خاصة عندما يميل الراوى إلى الإكثار من الشواهد، كما فى  
الصفحات (١١ - ١٩ - ٢٠ - ٢١...) أو عندما يفيض  
نسق الشاعر(ب) عن حدى النسقين الآخرين، كما فى  
(١٠٢ - ١٠٦ - ١٠٧...).

فاصلة استيعاب:

ننتقل الآن إلى فصل آخر من الكتاب تحت العنوان  
المذكور، وهو من الوجهة الفنية نص يكاد يكون مستقلاً عن  
فصول المسرحية، من حيث إنه لا يحتوى أى أساق أو  
أشخاص (رواة) آخرين غير الشاعر نفسه.

فى هذا الفصل نلاحظ أن النص يفتح أشعرته للكلام  
السردى المتطور الذى يريد أن يفيض الشرح والتفسير والتعليق  
على ما سبق قوله، أو يضع أسئلة جديدة أمام نص سبقه أو  
سبيله، بحيث يفتح قفلة ضرورية فى جسم المسرحية -  
الشعرية أو الرواية الملحمية. فمثلاً نقرأ على الصفحة (٨٠):

القتل، القتل، القتل، فى هذا الزمن الذى يتآكل  
ويحدود، نقول: خيط ما يربط بين ماضى  
الولاية ومستقبلها مروراً بالحاضر.

وهو قول يلخص أو يكاد، ما كان قد قرره الشاعر  
سابقاً بخصوص «الولاية أو الإمامة»<sup>(٧)</sup>، اعتباراً من صفحة  
(٢٥) وحتى (٧٨)، من حيث إنها، (أى الولاية -  
الإمامة)، كانت قد سبقت وأغصبت بحد السيف والقوة  
المعشائية منذ أبى بكر مروراً بزهاد بن أبه وحتى العصر  
الحاضر.

وإذا كان هذا الفصل من المسرحية لا يكاد يعنى الكثير  
من الناحية الفنية والتاريخية، فإنه يقدم لها من الوجهة  
الشعرية زخماً وتنشيطاً معرفياً آخر، يتلاقى وإياها فى البعد  
المنعزى فى خاتمة اللطاف.

### الهوامش:

فى هذا الفصل من الكتاب (المسرحية) يتحرف الشاعر  
بنصه، ليدخل به عميقاً إلى باطن الشخصيات التاريخية، وفى  
مقدمتها الشعراء فى المرحلة الجاهلية والأموية والعباسية،  
حيث نراه يقيم حواراً شعرياً معها، كثيراً ما يفيض على نصه  
الأصلى (أقصد الأساق الثلاثة والهامش) معاني جديدة، أو  
لنقل يضئ خشبة مسرحه (الممتلئة بالجثث والقتلى  
والوأميرات المتحوّلات) إلى (ماكبت عربى من الطراز الرضيع)  
أنوار ساطعة مختلفة الألوان، كاشفة عن بواطن الأمور  
برمزها وإشاراتها المتعددة.

إن أدوليس يقدم فى هذا الفصل نصاً فائقة بلائها،  
شكلاً ومحتوى، إذا قرأناها منفصلة عما قبلها وبعدها، ولكننا  
سنجدها تعدهم المعنى العام للكتاب، فى حال قراءتها بوصفها  
سلسلة تتابعية للمشاهد التى عرضت والتى ستأتى فيما بعد.

فمن طريق استكناه الشاعر معالم وواطن شخصيات  
وشعراء من مثل تأبط شر وأسموأل والمتلمس والوليد بن يزيد  
ووضاح اليمن، نزداد معرفة بعمق الجرح والقتل العربى  
وتاريخه الطويل.

غير أن هذا التاريخ لفعل القتل فى الجسم العربى، لا  
يعنى بحال أنه يضيف جديداً علينا فى مصادره المتوزعة فى  
بطون كتب التراث والسير والأغاني، بل هو، كما أحب أن  
أعتقد، يذهب إلى تأجيح ذلك الفعل، على المستوى  
الشعرى، فبنا، بالتالى يحاول أن يخلق متوازجاً جديداً عربية

خاصة بناء تنوس بين موقفى الهليليستيية - العدمية والصدامية/ التدمرية destruktiv تجاه الأحداث والوقائع.

### الأوراق:

وهى تتألف من خمسين ورقة، إضافة إلى واحدة بلا رقم؛ يقول عنها أدونيس إنه قد تم العثور عليها فى أوقات متباعدة ألحقت بالخطوطة (ص ٢٩٩) التى تنسب إلى المتنبي وبحققها ونشرها أدونيس نفسه، كما تشير فاتحة الكتاب إلى ذلك. (ص ٣) من الناحية الفنية نلاحظ أن هذه الأوراق تلعب، بوصفها حلقة إضافية فى الكتاب، دورها المدروس بعناية ضمن السياقات الشعرية والتاريخية، وذلك من حيث تشظيتها للأحداث، عبر حالات عدمية (هليليستيية) انشطارية يحياها الشاعر نفسه، فى مكان وزمان محددين. انظر مثلاً بهذا الخصوص الورقة IX وX وXII وXIV... إلخ. وستلاحظ أن هذه الأوراق تحيلك على حالات فجائية، تريد أن تؤكد فى المختام حقيقة واحدة هى أن هذه الحياة التى نعيشها اليوم لا نقول سوى موتها (ص ٣٢١)، وأن هذه الموت هو: «ميراثنا ومراجاة» (ص ٣٢١).

غير أنه ربما تكون هذه الأوراق من جهة أخرى، فواصل استراحة للشاعر، الذى نراه مثقلاً بالتاريخ العربى - الإسلامى منذ الصفحة الأولى وحتى الأخيرة. أقول فواصل؛ لأننا نلاحظ، هنا، أن الشاعر يحاول تخفيف أو إلقاء ذلك التراكم والرهق الشديدين خلف مجربات ذلك التاريخ وهوامشه الكثيرة.

إننا هنا لزاء استراحة، فاصلة موسيقية حقيقية، بين مشاهد دسوية تمر أسامنا على خشبة المسرح، تريد تهلئة خواطرنا وفتح أعماق أرواحنا على أفلاك مسترة دافئة وجميلة.

### الفوات فى ما سبق من الصفحات:

هنا نجد أنفسنا أمام نصوص مختلفة، يروها رواة متعددون، عن أحداث تاريخية، بلغة شعرية تحاور مرة أقالاً متأثرة أو خرافة مثلاً (ص ٣٣٤ - ٣٣٦)، أو خطاب حروب وروائع (ص ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٤١...) مرة أخرى.

لاشك أن هذه النصوص تزيد قوة أحداث التراجيكميليدى المربية مطوعاً وعمقاً، وذلك بإحالاتها

وإشاراتها المتعددة إلى شخصيات وأقوال تاريخية شهيرة، قيلت فى حوادث مهمة من مثل: رحمان اليمامة، على بن أبى طالب، يوم الجمل، عمار بن ياسر، معاوية، عائشة... إلخ. غير أنها لا تملك، كما اعتقد، أن تكون نصوصاً مستقلة بذاتها.

### ٢ - السياق الجوانبى:

إن أول ما يلتفت النظر فى نص (الكتاب) من حيث مستوياته الداخلية، هو انكاز الكبير على التاريخ العربى - الإسلامى، وبالأخص على ذلك الصراع السياسى الدينى الدامى بين الشيعة والسنة، ابتداء بيوم السقيفة، مروراً بعلى ومعاوية وانتهاءً بالمصر العباسى.

هذا الصراع الذى خلف وراءه آلاف الضحايا والشهداء، ولا يزال إلى الآن ناشباً أظافره الدامية فى الجسم العربى والإسلامى من المغرب وحتى أفغانستان؛ هو الذى سيرك، إذن، ذلة الكتاب من البداية حتى النهاية. وستلاحظ على امتداد نصوص هذا (الكتاب) أن أدونيس إنما يحاول أن يجد معادلاً منصفاً للحق الضائع للشيعة المظلومين والمنفيين والمضطهدين الذى سلبتهم إياه السنة، أو لنقل بشكل أعم، شهرة المسكر والحكام والطغاة.

وأدونيس لا يحاول استخلاص ذلك الحق من أبدي مفقديه على نحو مقصود أو مباشر، بل إنه يتركه يتلامح من خلال نصه على شكل إشارات مفتوحة، يترك أسر الحكم عليها للقارئ نفسه.

وهو يعتمد فى كل هذا على ذاكرة هذا القارئ وفطنته التى تعرف كثيراً من تفاصيل تاريخ الصراع السياسى الدينى فى الجسم العربى - الإسلامى. هذه الذاكرة أو سلطة القارئ التى يحاطبها أدونيس فى نصه، سيجعلها من حيث تدرى أو لا تدرى، هى الحاكمة بأمرها بشأن كل ما سيروى أمامها على لسان الراوى أو ما ستقرأه على لسان المتنبي بلغة أدونيس، وشروحات وتعليق الأخير على الأحداث والشخصيات؛ بحيث إن إطلاق الأحكام للمعيار القيمي والجمالية ستكون من اختصاصها هى (أى سلطة القارئ) فحسب على كل ما سيجرى أمامها ويقال لها.

وفي الهامش يقول:

يؤثر أن يبقى طفلاً يرضع، لكن

من ثدى الأشياء. (ص ٣٠)

فهنا نلاحظ أن ما يقوله أدونيس في المتن، أي في النسق الثاني، هو المعادل المماثل للذي قاله الراوي في النسق الأول؛ كذلك الهامش أتى مطاوعاً وخادماً للمعنى نفسه الذي يريد أن يوحى بطريقة غير مباشرة إلى أولوية على بالخلافة، وزهد هذا الأخير فيها، كما كان في بداية أمره. وهذا معنى إظهاره أن يبقى «طفلاً».

هذا التكامل المعنوي بين نصوص الأنساق الثلاثة والهامش نكاد نراه، كما قلت، في أماكن كثيرة؛ منها على سبيل المثال: (ص ٣٢ - ٣٦ - ٥٩ - ٦٢ - ٦٣ - ٧٢ - ١٢١ ... إلخ). وهو تكامل يريد أن يؤكد معاني عرفانية واضحة للبيان أحياناً ومتخفية وراء ألفاظ واستعارات وإشارات عديدة في أحيان كثيرة.

أي أننا من خلال هذا التكامل، بين صوت الراوي والشاعر والمعلق والهامش، نستطيع أن نستشف راحة ذلك الانتماء الباطني غير المعلن عنه في النص.

جنون القتل:

يكاد أن يكون (الكتاب) سجلاً ضخماً بأسماء العقلي والضحايا، بحيث يغدو استثناء أن تمر صفحة دون ذكر أسماء قتلى أو استكمال فعل القتل ومشتقاته ودلالاته المتصلة، مثال على ذلك:

وثنى الراوي عنه:

.. باللحار

خير من هذه النار

أكره أن أقتلكم من أجل الملك

وأكره أن أملك حريقاً.

وثنى الراوي:

زمن ينطق، لكن

هذا من الوجهة التقنية الصرف؛ أما من الوجهة الإستيمولوجية - المعرفية فأنني لا أعتقد أن أدونيس يحاول من خلال (كتابه) إثبات حق الشيعة في الخلافة أو الإمامة أو الولاية على نحو تقريري فقهي جاف. بكلمة أخرى، إن أدونيس ليس من البساطة ليذهب في (كتابه) هذا إلى حد الوقوف أو الانتماء إلى سلطة الخطاب العرفاني (القنوصي - الهرمسي) ضد الخطاب العقلي الفلسفي منذ الكندي حتى ابن حزم وابن رشد<sup>(٨)</sup>، بل هو يحاول، كما يبدو لي، إذانة التطبيق الشمسي للخطاب الأخير في نظام الحكم، والمقصود هنا السئي منه، كون أن هذا الأخير كان قد ارتبط بالأول (البنياني - العقلي) على نحو من الأنحاء.

ولما كان التطبيق، مثل أي عملية ترجمة للنص من النصوص الشعرية، لأي خطاب إستيمولوجي أو سياسي أو ديني، يعتبر خيانة في نهاية المطاف له<sup>(٩)</sup>، فله من نازل القول أن نشير إلى التطبيق الاستبدادي التولياري للخطاب البنياني العقلي في نطاق نظام الحكم السئي.

صحوماً، يتهج أدونيس - في كتابه - نهج وإدانة نظام الحكم السياسي في التاريخ العربي الإسلامي الذي طلع من معطف سقيفة بني ساعدة واستمر قروناً طويلة، دون أن يعلن انتماءه لأي نظام آخر بشكل مباشر.

ولكن القارئ يستطيع أن يستشف راحة هذا الانتماء هنا وهناك، بطريقة غير مباشرة. لنأخذ مثلاً على هذا، يقول أدونيس:

وثنى الراوية (١) هرع الناس يأتون بيت على - هاذموا ليس هذا إليكم لن أكون الخليفة إلا بحق (..) (ب) هرع الناس يأتون بيت على - أهل بدر على رأسهم:

هأنت أولى بهاء

أترى يتحول جسمي؟ أشراع هو الآن -

ماجت عواصف أتراحه

ورمته إلى مرقاً غيبى؟

أنأي - والتمزق إيقاعه؟

لا ينطق إلا

من شفتي سيف.

وفي المتن يقول:

أهل الكوفة - كل

جسد أنقاض

تتناسل في أنقاض.

أهل الكوفة

- ولدوا سيفاً يتقلد رأساً

رأساً يتقلد سيفاً.

أهل الكوفة - كل

يحمل فاسه،

كي يقتل نفسه.

وفي التعليق نقراً:

حوار بين الحسن بن علي وأصحابه، بعد أن تنازل عن الخلافة لمعاوية سنة ٤١ هجرية.

ولي الهامش نجد:

يبدي قاتل، وعلى حيد سيفه كتب الوقت آياته.  
(ص ٦٢)

ففي هذه الصفحة الواحدة، نلاحظ أن فعل القتل ومرتباته الكثيرة (النار - الحرب - السيف - الكر - الفأس - القاتل - الأناض) يكاد يعمى الأبهام. إنه بالفعل جنون - أو شهوة القتل هنا.

إنه للمفتاح السري، بعد موت محمد (ص) ٦٣٢م، لكل تاريخنا السياسي والديني، به دليل هاتنا الخصوصي في العالم، الذي يستطيع كل إنسان وفي كل عصر أن يتصل بنا عن طريقه.

هذا على المستوى الموضوعي، أما على المستوى الذاتي، فإننا نجد أن هذا الفعل التدميري (destruktiv)

يتغلغل سحيقاً في أعماق الشاعر، بحيث إننا لن نجاني الصواب لو قلنا: إن أوديس يشعر في مكوناته الداخلي، بالثورة الدموية المتأكلة التي أصابها القلق والخراب من جراء كل هذا التزيف الطويل من أجل الكلمة/ الحق، أو لنقل من أجل الحفاظ على المتبقي من «جنة الشعر والشعراء» على هذه الأرض التي تحاصرها النيران من كل الجهات، بحيث غشا كل شاعر، وأيضاً كل متمدن، وثني، ديني، أسطوري، سوريالي، صوفي مبدع يخرج على قانون الجماعة والعرف المتوارث، معرضاً للقتل والذبح والتصفية.

إن الشاعر في الصفحة المذكورة، إذ يستخدم مثلاً الحسن بن علي ضحية؛ كبش فداء من أجل تفادي اندلاع الحرب بينه وبين معاوية - أي تنازله عن الحكم - فإنه يريد أن يشير إلى أن هذه التضحية هي أيضاً واحدة من رموز فعل القتل ذلك الذي لا يمكن لإنسان أن يتجاوز، سوى بقتل نفسه، أي باستسلامه للأمر الواقع.

كما أن إشارته إلى إمكان أن يتقلد «رأس سيفاً» تخيلنا، بشكل غير مباشر، إلى ما كان قد قاله هيجل بخصوص الدين والطبيعة والإنسان في الشرق القديم حيث ترتبط هنا القسوة، كما يؤكد هيجل:

بالحياة الحسية الخالصة عندما لا يبلغ الوعي مرتبة التصورات العامة، لأن الطبيعة من حيث هي طبيعة تكون هي الأعلى، أما الإنسان فلا قيمة له، أو ليس له إلا قيمة ضئيلة للغاية.<sup>(١)</sup>

هذه الجسدية للتوحشة التي لم تستطع أن تبلغ مرتبة التصورات العامة، هي التي يمكننا أن نكشف لنا أسبابها أو أسرار إمكان أن يتقلد «رأس سيفاً»، هذا الذي سيصبح القتل مبرراً أنطولوجياً وجودياً له على المستوى الفيزي (شهرار مع نسائه) والسياسي (كاليجولا ضد مواطنيه) والعنصري (هتلر - السورمان التيتشوي الجرماني ضد العالم).

على هذا الشكل سيصبح التأريخ لهذه الحسية المتوحشة، خاصة على النطاق العربي، سيفاً يكتب «الوقت» آياته عليه.

من هنا يصعب عزل الإيديولوجيا عن الشعر في هذا (الكتاب). وكأني بأدونيس يحاول، بقصد أو دون قصد، هنا أن يؤكد، كما ألمح إلى ذلك أيضاً كل من باخستين وتوتنوروف، باستحالة عزل الشعر عن الإيديولوجيا، كون أن الاثنين يشكلان حلقة واحدة في الختام، قائمة في السياق المعرفي والإبداعي والاجتماعي والسياسي، حلقة تجتمع فروعها في جسد اللغة وتمتد جلوسها إلى حقول كل العلوم الإنسانية في حيز من المكان والزمان لتجتمع من المجتمعات. (١١)

### أحياء المؤلف والإنسان:

إذا كان مهجيل فوكو قد أمات الإنسان أنطولوجيا ورمزها، ورولان بارت قد أمات المؤلف وأحياء بدلاً منه قارئاً مستقلاً بذاته عن النص، بحيث يدخل هذا الأخير غير موجود أساساً دونه، وإذا كان البعض من البيويين الجدد قد حدد عمل الشاعر بمجرد تلقى المثل العليا أو التصورات الأولية أو نسخها وتقليدها، بحيث يصبح عمله هذا مجرد نسخ أو وساطة لغوية بين تلك المثل والقارئ. (١٢) أقول إذا فعل هؤلاء ذلك، فإن أدونيس في (الكتاب) يحاول بوعي، أو دون سابق وعي منه، أن يعيد الدور للإنسان والمؤلف والقارئ معاً.

فالإنسان لديه: (سيان إذا كان علياً أو طرفاً أو عمار بن ياسر، أو الملتقى أو جميل بثينة أو السموأل أو وضاح الجيمن) يكمن في مركز نصه، وتدور كل أحداثه وأفكاره وتفاصيله وإحاطاته وآماله حوله وعليه. بينما المؤلف الذي هو الجنيني متحصصاً أو متجسداً بصورة أدونيس، فإنه هنا هو صانع كل تلك الحوادث والشخصيات على المستوى اللغوي والإبداعي، بحيث يستحيل أن يدعي أي بنوي أو تفكيكي بأن نصاً مثل (الكتاب) يمكن أن يقوم من جراح نفسه في فراغ عالم بذاته ومتحقق لذاته، أو أن شخصاً آخر غير (أدونيس) يمكنه ادعاء كتابته. كما أن المؤلف هنا ليس مجرد ناقل وناسخ لحوادث التاريخ ونصوصاً لغوية لشخصياته ورأساً بطوغرافياً لجغرافيته المكتانية، أو مجرد وسيط لغوي سيميائي لمثل ميتافيزيقية علياً أو عقول مفارقة (Archetypem) كونية عالمية في الفضاء، بل هو خالق

بالرغم من أن التاريخ السياسي العالمي لم يكتبه في الحقيقة، كما يمتزج مهجيل نفسه، سوى حملة السيوف والرايات منذ يوشع بن نون مروراً بالإسكندر المقدوني وحتى جنكيز خان وتيمور لثك. لكن مسألة «الحساسية المفرطة» المتوحشة التي يمتاز بها الشرقي عموماً، والعربي خصوصاً، لا تجعله مولماً بالقتل فقط على مستوى الحكم، ولكنها تلغمه أيضاً إلى ممارسته على المستوى الفكري والديني والمعيشي والماتلي والمقاتلي... إلخ. بحيث نراه يتشفى بقتل أعدائه الوهميين والحقيقيين، قتلاً رمزياً أو فعلياً، وذلك في البيت أو المدرسة أو مكان العمل... إلخ، وهذا ما يجعل مسألة تشكيك العقل (أو بلوغ مرحلة الوعي التصوري العقلي للعالم) عنده، أي عند الإنسان العربي، في المواقف اليومية والسياسية والدينية عملية استثنائية.

إن أدونيس إذ يدين منطق القتل هذا، فيأني لا أراه ينطلق فقط من خلال «الفكر به» بل من منطق «المحسوس به» والمعيش من خلاله أيضاً. وإذا كنت قد سقت من قبل مثلاً على فعل القتل ومشتقاته التي يستخدمها أدونيس في (كتابه)، فإنني أستطيع أن أشير إلى صفحات كثيرة تسيل منها الدماء حتى التخمخ، تحت عناوين مختلفة، من مثل: (ص ٦٩ القرامطة وطش زهاد بن أبيه، ص ٨٠ بلادنا ذبح قرابين وطلاء قبور بالحاء، ص ١٠٦ الحسين دماء الفرات، ص ١١٠ عهد الله بن زيد والفرووس اللامة، ١٣٩ عهد الملك ورأس مصعب بن الزبير، ١٤٥ الحجاج والبصريون، ١٥١ نكية الخوارج، ١٦٧ - ١٦٩ الشام والدمار، ١٩٨ التاجون دماء مهدورة، ٢٨١ النفس الزكية وحر الرؤوس... إلخ).

إن جنون القتل الذي يصصف به (كتاب) أدونيس يكاد يذنه من كتاب «الرائي» لإرميا أو كتاب حروب وملوك بني إسرائيل، كما عند حزقيال وذاثيل وغيرهم من أنبياء العهد القديم.

ولكنه جنون متحصّل من دلالة معرفية طويلة بسيرة الحاكمية العربية (السنية) على الخصوص، ومنهجيتها السياسية العموية في تصفية الأعداء الإيديولوجيات المناهضة، خاصة العلوية والقرمطية والخارجية والصوفية والإباضية والحشاشة... إلخ.

عبر هذه اللغة، نلاحظ أن الأشياء والزمان والمكان تتحاكى بطريقة بصرية شخصية فيها الكثير من الحميمية والدفع. مثال على ذلك:

هذه الليلة، لن أرجع للبيت، كما اعتدت، سابقي  
سأهزأ.

أسمر مع قافلة الأنجم، أمشي

سادراً بين الشجر،

وأرى كيف ينام الليل محمولاً على ضوء  
القمر. (ص ٣٠٢)

فهنا نسمع حواراً داخلياً بين الشاعر ونفسه والأشياء، وحواراً آخر غير مرئي أو مسموع، هو حوار هذه الأشياء (النجوم، الشجر، الليل، القمر، الضوء) مع بعضها البعض.

يقول في مكان آخر:

دوار الشمس جنون ظلام، وجنون ضياء،

أنى مال جبين الشمس، تراه يميل،

يترصده السحر الطفل ويربض فيه

ويجسء شروق بين يديه، ويروح أصيل  
كل صباح فيه حنى،

كل مساء فيه قتيل، دوار الشمس نقاشض  
علم...

كم أشبهه.

لكن حياتي، مثل كلامي تاويل.

(ص ٣١٦)

فتحن نشمر هنا بحركة الكون وكأنها تتلاقى وتتصادم وتتآخى وتتماوج مع حركة الشاعر مع نفسه والزمن، الذي يعرف أنه في الغتام ليس سوى واحد لها. أو مجرد ذرة صغيرة منها، تتحد بله مرة، وتتفصل عنها أخرى، وذلك

لعلنا الخاص بوعي كامل، وذلك على المستوى اللفظي والبلاغي والجمالي والمنطقي والسوريالي والصوفي والخلقي والديني... إلخ.

أما القارئ، فإن أدونيس نراه يتعامل معه على أساس أنه مبدع ثان آخر مكمل للنص الأصلي، كونه يتركه يتحرك داخله بكامل حرته، معرفياً وشعرياً وتقديماً.

إن القارئ على هذا الأساس يشارك في خلق أو هدم النص، من حيث يحقق ذاته من خلاله أو يمتصها معه أو يتعارض ولها، ولكنه لا يمكن أن يكون في كل الأحوال هو «النص الأصلي»، أو أنه لا يمكن أن يكون ممكناً على الصعيد الوجودي والإبداعي دون وجود ذلك النص، أي أنه ختاماً لا يمكن أن يتحول - بوصفه قارئاً - إلى سلطة حقيقية تلغى دور المؤلف تماماً في عملية الخلق والإبداع.

الشكل البياني - الأسلوبى:

لا يكاد يجهل أحد شكل أدونيس ولغته التي يكتب بها أشعاره، فهي من الصعوبة والتعقيد بحيث يحلر معها فهمها فهماً نهائياً خالصاً. وإننى أكاد أزعم هنا أن أدونيس منذ (أبجدية ثانية) وحتى (الكتاب) بدأ يتحرك في مساحات لغة سيكولوجية، تاريخية، جغرافية، لا حدود لها. لغة تشرب كل أشكال الصور والرموز والطقوس والأساطير القديمة والحديثة [قصيدة اليومية منها] بحيث يستصعب المرء فهمها لهذا الأمر، كونها شديدة التركيب، ولكنه يتلوقها بحسه اللدائلي، كونه يراها ساطعة متوهجة أمامه، تتبع من أعماق التراث العربي - الصوفي، ابتداءً بالحلاج والبسطامي والنفري وانتهاءً بأبي حيان وابن عربي.

هذه اللغة لا ترضى، كما يفعل الآخرون، أن تكون مجرد صور بلاغية أو علامات بيانية أو إسقاطات لأوعية على الحوادث والأماكن والأشخاص، بل تنشأ أن تتحول إلى كيانات ذاتية مبدعة، تشد الوجود والتاريخ والإنسان إليها، من خلال امتداداتها اللفظية ودلالاتها السيميائية ورموزها الكثيرة وطبقاتها وسلطانها المسترة في النص.



ولن أنطق بجديد لو قلت: إنه (كتاب) يكاد يختصر كل أعمال أدونيس السابقة، الشعرية والنظرية على السواء، بله يختصر مسألة الجدالة في الشعر العربي واستعداداتها ومشاكلها المتعددة، وذلك بوضعه أسئلة كثيرة حول ما يسمى اليوم بمفهوم (النص) و (الخطاب) و (النثر - الشعر) و (البوهرافيا الذاتية) و (الكولاج) و (النص المفتوح) ... إلخ. أقول يضع أسئلة دون أن يجيب عن أية واحدة منها، وذلك بطريقة الخاصة المتميزة.

من هنا، تتبع أهميته وأصالته أيضاً، في عصر عربي حداثوي شعري، بات الاستنساخ والمحاكاة والتكرار والتأجيل السريع، للقضايا والسباحة مع التيار والموديلات، الجاهزة عمله الرائجة والمفضلة.

صوت لغوي يتناسج مع حيثياته الشعرية واللاشعورية في لحظة محددة من الزمن.

وإذا كان لي أن أضيف شيئاً بهذا الخصوص، أقصد من حيث جذوة اللغة وتداخل أحوالها اللاشعورية العميقة، فإني أنصب إلى الزعم بأن أجمل فصول (الكتاب) هو فصل (الأوراق) من ص ٣٠١ وحتى ٣٢٨، وذلك بسبب ما تحتويه من بوح ذاتي عميق، يتحلل من أعباء التاريخ والقتل. يبقى أن أشير، إلى أن (كتاب) أدونيس هذا، بالرغم من كل الذي كتب عنه، وهو كثير جداً، يحتاج إلى دراسات أعمق وأشمل، بحيث تستطيع هذه أن تكشف عن متطلباته الداخلية - السيكولوجية، ومتطلباته المعرفية وحفاته التاريخية وأفاقه الإيديولوجية وإحداثياته الإباضية في قلب الشعر - النثر العربي المعاصر.

## الهوامش

- ١ - أدونيس الكتاب - أمس المكان الآن، إسفل دار الساقي لندن - بيروت ١٩٩٥.
- ٢ - راجع حول مفهوم الشعرية: كمال أبو ديب في الشعرية. إسفل مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ١٩٨٧، خاصة ص ٩٤، وما بعدها. ولين كتابه الآخر تحليلية الخطاب والتجلي، إسفل دار العلم للملايين - الطبعة الثالثة - بيروت ١٩٨٤، ص ٤٦ على سبيل المثال وما بعدها.
- ٣ - انظر: أدونيس، النص القرآني ولغاني الكتاب، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢، ص ١٢١.
- ٤ - هذا ما يسي إليه نص الكتاب - أمس المكان الآن بشكل عام. وهو الجزء الأول على كل حال، بحيث أعتقد أن الأجزاء اللاحقة منه ستلاحق تطورات الأحداث العربية - الإسلامية، شعرًا، بعد المرحلة الملوكية، وربما يُفادَ سقط غرابة ١٩٩٢.
- ٥ - يقول شراح الآية ١٧ من للنثر، إن المقصود بها هو الوليد بن الوليد. تارن متاعا لدى الفرنسي الكشاف المجلد الرابع دار الفكر، دت. بيروت - ص ١٨٢، حيث يشير الفرنسي إلى أن للمنى من قوله، دسارقه صمره، هو: دسارقه عبقة ثالثة للصمصة.
- ٦ - انظر: ديوان النسي، دار صادر، بيروت دت (١) البيت الأول على الصفحة ٣٤١ والثاني ص ٢٥٢ والثالث ٤٧١.
- ٧ - الحقيقة أن لفظة (الولاية) ترجع إلى الصوفية من حيث إطلاقهم صفة الزعامة على ولهم (القطب) على المستوى الروحي - النسي والسياسي، بينما لفظة (الإمامة) فهي في أصلها الدينية خاصة إلاغا مشرفة والإسماحية، على تقديم الروحي - النسي والسياسي.
- ٨ - راجع بهذا الخصوص للمعالجة الإستعمارية لحى طين اللغظن في كتاب محمد عبد الجباري: لغة العقل العربي، بية النقل العربي، للزركاني العربي، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٩١، من ص ٣١٨ وحتى ص ٣٥١.
- ٩ - راجع بخصوص هذه النقطة، أي الخطاب السياسي المثالي تجاه الخطاب العربي - الإسلامي - الإسماحي معصوما للنبيق من الهرموسى الفتوى، محمد عابد الجباري، المرجع السابق من ص ٢٩ حتى ٢٧٠.
- ١٠ - راجع بهذا الشأن، على حرب الممنوع والمتنوع. لغة الذات المفكرة، الزركاني العربي، بيروت، ١٩٩٥، ص ٢٨ - ٢٩.
- ١١ - انظر: هيجل، العالم الغربي - الجزء الثاني، ترجمة. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت ١٩٨٤، ص ١٧٦.
- ١٢ - من علاقة الإيديولوجي بالجمالي في نقد النص، قارن ما يقوله ميخائيل باختين في للاركسية وفلسفة اللغة، دار توفيق للنشر ١٩٨٦، ترجمة محمد البكري، بمعنى الفيد، ص ٥٨. وأيضاً توفيق في كتابه القيم نقد الفقد، ترجمة سامي سنيان، بغداد ١٩٨٦، ص ١٢٠.
- ١٣ - بخصوص أفكار موت الإنسان راجع روجيه جارودي، فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥، ص ٤٣ - ٤٤. وهناك سورت المؤلف راجع رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة ج. ح. عبد العالي، دار توفيق، المغرب، ١٩٨٥، معصوماً ص ٨٧ التي يقول فيها بارت إن: «ميلاد التقارب ومن موت للوليد».

- ١ - أدونيس الكتاب - أمس المكان الآن، إسفل دار الساقي لندن - بيروت ١٩٩٥.
- ٢ - راجع حول مفهوم الشعرية: كمال أبو ديب في الشعرية. إسفل مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ١٩٨٧، خاصة ص ٩٤، وما بعدها. ولين كتابه الآخر تحليلية الخطاب والتجلي، إسفل دار العلم للملايين - الطبعة الثالثة - بيروت ١٩٨٤، ص ٤٦ على سبيل المثال وما بعدها.
- ٣ - انظر: أدونيس، النص القرآني ولغاني الكتاب، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢، ص ١٢١.
- ٤ - هذا ما يسي إليه نص الكتاب - أمس المكان الآن بشكل عام. وهو الجزء الأول على كل حال، بحيث أعتقد أن الأجزاء اللاحقة منه ستلاحق تطورات الأحداث العربية - الإسلامية، شعرًا، بعد المرحلة الملوكية، وربما يُفادَ سقط غرابة ١٩٩٢.
- ٥ - يقول شراح الآية ١٧ من للنثر، إن المقصود بها هو الوليد بن الوليد. تارن متاعا لدى الفرنسي الكشاف المجلد الرابع دار الفكر، دت. بيروت - ص ١٨٢، حيث يشير الفرنسي إلى أن للمنى من قوله، دسارقه صمره، هو: دسارقه عبقة ثالثة للصمصة.
- ٦ - انظر: ديوان النسي، دار صادر، بيروت دت (١) البيت الأول على الصفحة ٣٤١ والثاني ص ٢٥٢ والثالث ٤٧١.
- ٧ - الحقيقة أن لفظة (الولاية) ترجع إلى الصوفية من حيث إطلاقهم صفة الزعامة على ولهم (القطب) على المستوى الروحي - النسي والسياسي، بينما لفظة (الإمامة) فهي في أصلها الدينية خاصة إلاغا مشرفة والإسماحية، على تقديم الروحي - النسي والسياسي.

## قراءة فلسفية لـ «الكتاب»

### عادل ضاهر\*

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حكا

بين الماضي والحاضر،

ولد الشاعر.

(ص ٩)

ليست المسألة الأساسية في «الكتاب» طبعاً تزويدنا بسجل لأحداث ووقائع في تاريخ هذه الثقافة تجسد أبشع صور القمع والتسلط والاضطهاد والعنف الجسدي، وإقناعنا بأن هذا التاريخ بعيد ذاته في حاضر هذه الثقافة في أشكال وألوان أخرى. هذه، ولاشك، مسألة مهمة في «الكتاب»؛ ولكن المسألة الأهم هي عخلطة الأسس التي تقوم عليها هذه الثقافة وتقنن مصادرها. وهذه المسألة، في الواقع، ليست شيئاً جليهاً في إنتاج أدونيس، بل إنها ظاهرة على نحو بارز في

يضعنا أدونيس مجدداً في عمله الشعري الأخير<sup>(١)</sup> في أجواء ثقافتنا السلطوية، ويدعونا إلى التأمل ملياً في طبيعة هذه الثقافة التي لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار، ولا يجد من يهتمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسياسة والأدب والفن سوى سلاح الإرهاب الجسدي أو النفسي لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم. وهو في عمله هذا حريص جداً، باستمادته عن طريق الذاكرة حوادث كثيرة في ماضى هذه الثقافة، على إقناعنا بأن سمة القمع أو التسلط ليست سمة جديدة لهذه الثقافة، بل تمتد عميقاً وبعيداً في تاريخ عالمنا. وما الحاضر بكل صوره السلطوية والتسلطية والقمعية والاضطهادية إلا صورة للماضي؛

في ذاكرة

تلد الكلمات وتولد

\* أساتذة فلسفة لبناني، يعمل حالياً في جامعة نيويورك.

قلنا إن (الكتاب) يقدم لنا ما هو بمثابة معادل شعري لنقد فلسفي جديرى لتقافتنا السائدة وما تحمله من ميراثنا. وغرضنا في هذه الورقة أن نستكشف الملامح الأساسية لهذا النقد الفلسفي الجديرى من خلال ما مستثيره فيها رموز وصور (الكتاب) من تساؤلات وما تروحيه لنا من أفكار ذات مغزى فلسفي.

لنبدأ بالإشارة إلى سمة بارزة لـ (الكتاب)، ألا وهي كون هوامشه مكرسة في مجملها للكلام على الماضي وسرد حوادث ووقائع معينة تنتمي إلى مراحل مختلفة فيه، وكون متونه مكرسة للكتابة الشعرية التي تستثير فيها عن طريق الإيحاء والتلميح الرمزين شتى الأسئلة حول الماضي وآثاره في حاضرننا، فيما هي تركز أنظارنا على المستقبل وتكشف لنا عن سر الدخول فيه. من الواضح هنا أن كون حوادث ووقائع تاريخنا القديم التي تسرد أو يأتي ذكرها في (الكتاب) لا يشار إليها إلا في هوامش (الكتاب) هو بمثابة تهميش لهذا التاريخ نفسه. ولكن هذا التهميش للتاريخ هو تهميش معياري وليس تهميشاً أطلولوجياً. الحاضر مخترق بالماضي، مشبع بالماضي، بل صورة أخرى له لم يتغير فيها سوى اسم الحاكم واسم السجان واسم حواري الروس، من جهة، واسم المحكوم واسم للسجون واسم محزوز الرأس، من جهة ثانية. باختصار، «أُس المكان الآن». ولكن هذا الماضي الذي يجد معادله الكامل في الحاضر لا أهمية له سوى أنه صورة لما ينبغي ألا يكون. و«الكتاب»، من هذه الزاوية، هو إعلان ميلاد تاريخ جديد واجهناه بالمستقبل المفتوح:

تاريخي بدء (كل غريب بدء).

حولى، هذى اللحظة، موج

لا تعرف كيف تسافر فيه

سفن المعنى

نحو الأشياء، ونحو الأسماء.

(من ١٩٣)

ولكن أين يجد هذا التاريخ الجديد وبنائه؟ إنه يجدناه كما يوحى لنا الشاعر في أكثر من مكان وأكثر من طريقة،

تثوره وشعره السابق، وتكاد تكون ملازمة لنتاجه في مجمله منذ أوائل الستينيات. ولذلك، ما نشهده في (الكتاب) ما هو إلا استمرار لمحاولات الشاعر السابقة خلق المعادل الشعري لنقد فلسفي جديرى للثقافة السائدة. من هنا، تأتي الحاجة إلى قراءة (الكتاب) قراءة فلسفية؛ أي محاولة القبض على المغزى الفلسفي الثاوري في صورته ورمزه، وحتى في تقنيته أحياناً.

من الضروري التنبيه، في البداية، إلى أن الفلسفة ليست شيئاً متعمداً في (الكتاب) أو في نتاج أدونيس الشعري السابق. حيث تكون الفلسفة متعمدة في الكتابة الشعرية، كما أرجح أنه ينطبق على بعض إنتاج خليل حاوي، مثلاً، يكون هذا على حساب الشعر؛ لأن محمد الشاعر التعبير عن أفكار أو مواقف فلسفية محددة في شعره يزول عن هذا الشعر طابعه المفتوح، من الوجهة التأويلية. بمعنى آخر، أن يعتمد الشاعر التعبير عن فكرة أو موقف فلسفي معين هو أن يخاطب القارئ بقصد أن ينقل إليه هذه الفكرة أو هذا الموقف الفلسفي. ولذلك، سيكون استعماله للغة الشعرية خاضعاً لهذا الغرض المحدد، مما سيفقد هذه اللغة قابليتها لقراءات متعددة. ولكن ماذا يبقى من شعرية اللغة الشعرية في هذه الحالة؟

الشعر العظيم، في نظري، هو الذي يثير في القارئ شتى الأسئلة الفلسفية أو يدعو إلى التأمل الفلسفي في هذه القضية أو تلك، أو هو الذي يكون مشحوناً بالإيحاءات الفلسفية، وليس الشعر الذي يتفلسف ويحمل هدفه، بالتالي، قول شيء مغزى فلسفي محدد. إنه الشعر الذي يوحى بما هو ذو مغزى فلسفي ولا يقوله. وهذا تماماً ما ينطبق، في نظري، على شعر أدونيس في (الكتاب)، كما في مجمل نتاجه الشعري السابق. الفلسفة تتغنى من مقاطع شعرية عديدة فيه في صورة غريب للقاء على طرح الأسئلة الفلسفية الصعبة أو صورة استغفار لحكمة الفلسفي النقدي، وليس في صورة أفكار فلسفية جاهزة أو شبه جاهزة أو صورة تفسير فلسفي لهذه المسألة أو تلك. من هنا، نفهم كيف يمكن أن يكون (الكتاب) قابلاً لأن يقرأ قراءة فلسفية، على الرغم من أنه هو نفسه ليس قراءة فلسفية متعمدة للعالم أو التاريخ أو الإنسان.

مثلاً، على الرواية في (الكتاب)، هو أنه «حين رأى سير التاريخ، ووقع خطاه/ ذبل المعنى في عينيه» (ص ٥٣). نادراً ما يأتي أدونيس على ذكر التاريخ دون أن يلجأ إلى صور رموز يبدو لنا التاريخ من خلالها شيئاً مستصعباً على الفهم. ففي «فاصلة استيقاظ» (ص ١٦٧)، مثلاً، حيث يتكرر كثيراً ذكر التاريخ، تجده يتسائل: «هل التاريخ جماعيد في وجه الفجر؟» «هل التاريخ قبر على صورة النجم؟»، ويكرر أكثر من مرة: «إلى أين سوقونا النجم الذي نهتدي به؟» لا أجوبة ممكنة عن هذه الأسئلة، طبعاً، فهي حتى ليست أسئلة حقيقية، بل هي مجرد تنوع على المدلول الثاري في قوله: «تاريخ – الأشياء خراف فيه، والكلمات / ذئاب والظلمات للمعنى». (ص ١١٠)

من الصعب ألا يخرج واحدنا، بعد تأمله كل هذه المقاطع الشعرية، بصورة عن التاريخ تنزع عنه أي طابع غامض وتجرد أحداثه ووقائعهم من أي روابط ضرورية. التاريخ، بحسب هذا التصور، ما هو إلا تراكم أحداث ووقائع غير قابلة للفهم. وما سيختاره الراوي أو الشاهد على أحداثه منذ البداية هو أن عالم التاريخ هو عالم الانبساط، إلا، اللهم، إذا كان هذا الراوي أو الشاهد أسير نظرة أو أفكار مسبقة تملئ عليه العكس، وهو ما لا ينطبق على الراوي في (الكتاب) (وهكذا التيس عليه الأمر في مظهره، ص ٧٩). إذن، عبثاً يبحث هذا الراوي عن المفزى النهائي للوقائع والأحداث التاريخية. فلا تفسير غائب، مثلاً، لماذا طقس القتل «طقس لا تخلو سنة منه» (ص ٩) أو لماذا «شهرة الملك تستأصل الناس»/ تذرهم كالعصافاة (ص ١٢) أو لماذا «لا يحكمنا حقاً إلا أشخاص يتخلون الموت إيماناً ويقال: لهم أشباه في سيف أو في سيف» (ص ٢٠) أو لماذا «دشن عصر النبوة والراشدين بالقتال والقتل والثباتين» (ص ٢٣). ولا حكمة يمكن اكتشافها من وراء موت أبي ذر الغفاري «وحيث في المنفى» (ص ٢٧)، أو من وراء العمل بمبدأ «ذبح الثائر شرع» (ص ١٢٢)، أو العمل بالمبدأ الذي أخذ مسلمون كثيرون به سنة ٩٠ هجرية، ألا وهو المبدأ القاتل «إن من ديننا قتل من كان منا – ومن غيرنا، كافراً، لا يرى رأينا» (ص ١٦٥). وكيف يمكن فهم أختلهم بمبدأ كهذا، وأظلم الذين قضاء سمحاً، / لا تفسر

في الإطاحة بالنظرة السلطوية السائدة في محيطه التي يبدو التاريخ من خلالها نظاماً غائباً مغلفاً. وأول خطوة في اتجاه الإطاحة بهذه النظرة تكمن في الكشف عن الطبيعة المحتملة لأحداث ووقائع التاريخ وللعلاقات القائمة بينها. يبدأ كشف الشاعر عن هذه الطبيعة الجائزة في طريقة روايته أحداث ووقائع الماضي التي تتخذ صورة السرد. وهو، في الواقع، يهيئ القارئ لذلك منذ البداية، إذ يقول:

وأقدم عذري للقراء

إن كان حديثي سردياً، أو كان

بسيطاً لا يتوعد للفصحا

(ص ١٠)

الوقائع والأحداث تقدم لنا مبثورة عن بعض لا ينتظمها أو يوحدتها أي مبدأ ضروري، فتظهر «موتدة». لا يحاول الراوي هنا أن يجد طريقته إلى داخلها أو أن يفلسفها أو أن يغشى عليها أي طابع ضروري. هذه التقنية في سرد الأحداث التي اشتهر بها «هيمنجواي» و«ليرت كامرو» – متأثر – «هيمنجواي»، على الأرجح – تستلزم حل هذه الأحداث إلى لحظات عشوائية أحياناً وقطع الخيوط الأكثر تجزئاً – خيوط التقاليد والاعتقاد – التي تربط هذه الأحداث ببعضها بعض (٢). يقطع هذه الخيوط، لا يعود يتمظهر لنا للماضي من خلال الأسلوب المعنى في سرد أحداثه، إلا شلرات لا مغزى موحدة لها. الماضي، من هذا المنظور، تواتر أحداث ووقائع مسطحة ومختزقة بالاحتمال، لا تربطها بالراوي سوى علاقة تغلج خالص، فيبدو مبدأ مغزياً عنها، على الرغم من قرينه منها، أي يبدو أنه ... يعيش في أقاليم كانه لا يراها. (ص ٧٩)

تتطوى هذه التقنية في سرد الأحداث على نظرة معينة إلى التاريخ تجرده من أي طابع غامض، وبالتالي لا ترى إليه منسجاً مترابط الأحداث وقابلاً للفهم. عبثاً يبحث واحدنا عن حكمة لهذه الحقبة التاريخية أو تلك تتجاوز الحكمة التي تخرج «من شفتي طفلي» (ص ٢٧). ومن حازل استكشاف مغزى واضح ونهاي للتاريخ من خلال التأمل في وقائع وأحداثه لابد وأجد أن محاولته ستعقب شدي. ما ينطبق،

متماسكة تربط خاتمتها ببدايتها على نحو ضروري يفرضه «منطق» هذه القصة؛ إذ لا «منطق» لها، أقصى ما يمكن للراوى الخلوص إليه هو التعميم الذى تجده فى مقطع شمرى أشرنا إليه سابقاً، ألا وهو: «تاريخ - الأشياء خراف فيه / والكلمات ذئاب والظلمات المعنى».

نلاحظ فى المقطع الشعرى الأخير تشبيه الكلمات بالذئاب. هذا التشبيه مهم جداً فى السياق الحالى؛ إنه ينبهنا إلى أن إرادة القوة، سواء اتخذت صورة اغتصاب أو اقتراض للطبيعة أو صورة القمع والبطش والقتل، هى إرادة تطلب السيطرة باسم فكرة ما، دينية أو علمانية، لا فرق. الكلمات هنا رمز للفكر، بغض النظر عن محتواه المحدود، والكلام على الأشياء يفهم بمعنى عام جداً بحيث يشتمل ماصدق اللفظ المشير إلى الأشياء على كل ما فى عالم الجماد وعالم الأحياء، عالم الطبيعة وعالم الإنسان. وفى ضوء هذا التأويل، يصبح فنى مكون المقطع الشعرى الأخير أقرب مثلاً: الفكر، بالضرورة، هو فكر فرد ما أو جماعة ما. من هنا، فإن إرادة القوة لا تعمل من خلال الفكر بوصفه فكراً، بل من خلال الإنسان الذى يحمل هذا الفكر. وبخلاصة القول، إذن، هى أن الإنسان الذى يعمل بمقتضى إرادة السيطرة على الطبيعة أو على أخيه الإنسان إنما يفعل ذلك باسم فكرة أو عقيدة ما؛ إنه الإنسان المودع. نجد هذه الفكرة تتكرر، جزئياً، فى قوله: «حقاً، بعض الأفكار كمثل نبات وحشى، / يأكل لكن لا يأكل إلا بشراً» (ص ١٢).

هذا الإنسان المودع هو إرسان اليقين والثبات الذى لا يجد الاتساق أو الشك منفذاً إلى قوقعته الإيديولوجية، إنسان الوضوح الذى «يزعم أنه تسليح بالضوء» (ص ٨١). من هنا، فإن نظره إلى التاريخ هى النظرة الماكسة لنظرة الشاعر. التاريخ ذو معنى له وبسير، لا محالة، نحو المستقبل الموعود. ولذلك، هو إنسان التفاؤل الأخرى الذى لا يتردد عن القول:

إنها آية؛

عرب طالعون من الرمل،

خيلاً عربياً.

سيبيدون كسرى، ويمتلكون الفضاء.

(ص ٢١)

فيه، لا إكراه؟ (ص ٢٩٤). لا مبدأ أعلى يمكن أن يجلو هذا اللغز، مثلما لا مبدأ أعلى يمكن أن يجلو لنا لماذا يوم الجمال «طال» / وأصبح تاريخنا كله (ص ٣٢)، ولماذا ما ينطبق على زمننا الماضى والحاضر هو أنه «زمن ينطق، لكن / لا ينطق إلا من شفتى سيف» (ص ٦٢)، ولماذا البطش هو مصدر السلطة «حر رأس بكير / صار فى حوزة أميركا - / هكذا يؤخذ الملك / من نبعه»، ص ١٤٠.

إذا لم يكن ثمة أى مبدأ غالى يمكن اكتشافه وراء أحداث ووقائع التاريخ، فهذا لا يعنى أنها لا تخضع لأى مبدأ من نوع آخر. هناك سمات تتكرر فى التاريخ وتتلخص جميعها فى سمة واحدة كبرى، ألا وهى أن إرادة القوة هى التى تسيطر وقائمه، «يهذى قاتل، / وعلى حد سيف / كتب الوقت آياته» (ص ٦٢). إذن، إذا كان بالإمكان استخراج أى تعميم من سجل أحداث التاريخ، فهذا التعميم هو، ببساطة، أن إرادة القوة هى العامل الفاصل وراء كل هذه الأحداث. وإذا كان ما ينطبق على تاريخ أوروبا الحديث، مثلاً، هو تجلى إرادة القوة فيه فى محاولة الإنسان السيطرة على الطبيعة وتسخيرها لأغراضه، فإن ما ينطبق على تاريخ العرب، منذ اللحظة الأولى حتى يومنا الحاضر، هو تجلى هذه الإرادة فى محاولة الإنسان السيطرة على أخيه الإنسان. لا توجد حكمة محددة، معلنة أو خفية، أو مغزى ثابت أو نهائى لعمل إرادة القوة يمكن أن نقرأه أو نستبطنه فى أحداث ووقائع التاريخ. أن يحاول واحدنا أن يفهم مغزى أبعد وأعمق لإرادة القوة غير كونه شهوة ملك «تستأصل الناس تلوهم كالعصاف» / «أن ينشر ملح القوضى» (ص ١٦٨)، أى لا محصلة أخيرة مغالطة كهذه سوى إحداث بلبلة فى التفكير أو الفهم. عيباً يحاول واحدنا أن يذهب، فى محاولته فهم وقائع وأحداث التاريخ، إلى أبعد من كونه أحداثاً ووقائع جائرة Contin- gent، فى كينونتها وعلاقتها، وأنها هى ما هى، لجهة ما تحمله من معانى البرهية، لأنه اتفق أن البشر هم ما هم. يمكن للراوى أن يظهر ما هو مشترك بين هذه الوقائع والأحداث المتواترة ولكنه عيباً يحاول أن يجد مبدأ ضرورياً، متعاليًا أو محايداً، يملى تواترها على نحو معين، بلل نحو آخر؛ عيباً يحاول تنظيمها فى نسق أو أن يقرأ فيها قصة

الصراع على السلطة يجرى «باسم غيب يحارب غيب» (ص ٨٧)، والله يقف بالمرصاد لمن لا يتخذ الموقف الصحيح: «نخاف أن ترجمنا السماء بالحجارة» / إن نحن لم نخرج على يزيد» (ص ١٠٩). وهكذا يتحول العالم في الإيديولوجيا الدينية إلى «مصنع تسير آلة الله» (ص ٨١).

من الواضح هنا أنه إذا كانت «آلة الله» هي التي تسير الأمور، فإن هذه الآلة لا تفعل فقط وفق قوانين ميكانيكية، لأن الأخيرة تخضع، في عملياتها، للقوانين الإلهية. فلا مكان، إذن، في التاريخ للجواز أو الممكن أو التصادفي أو المفاجئ. التاريخ نظام غامض مغلق، لا فجوة أو فراغ فيه؛ متماء مع ذاته أي هو وجود - في - ذاته، لا وجود - للذات. في هذه النظرة إلى التاريخ تتحول الأرض إلى «أبد من قيود سابح في أبد» (ص ١٦٢). وفي هذه النظرة يمتنع أيضاً أن تكون الحقيقة سوى واحدة ومطلقة؛ إذ لا مصدر لها سوى الله أو الحاكم باعتباره ينطق باسم الله: «قالوا للكاتب، لا يصدق غير الله وغير العرش، وأنت الكاذب» (ص ٢٨٢). ولا مكان في النظر إلى الحقيقة على هذا النحو للشك أو الالتباس. اليقين المطلق والوضوح المطلق هما السمتان البارزتان للمعرفة بحسب ما تقتضيه الإيديولوجيا الأساسية Foundationist epistemology التي تنطوي عليها هذه النظرة. (٤)

(الكتاب) هو استعمار محاولات الشاعر السابقة، تتجاوز هذه النظرة والاعتناق من كل آثارها وتقويض كل مصادراتها. ولذلك، نرى الشاعر يعلن ببساطة: «لا أحياناً في هذا التاريخ، وأتشرّد فيه» / لا أحي أنخرج منه» (ص ٧٤). وكما ينبغي في مكان آخر، إنه «يتأصل في التاريخ، ولكن كي يحسن أن ينأى عنه» في أفق سرية - (ص ٢٤١). التاريخ هنا ليس التاريخ بوصفه تواتر أحداث ووقائع، بل بوصفه ميراً ثقافياً وفكرياً يحمل نظرة معينة إلى الكون والحياة؛ أي بوصفه نتاج قراءة مؤدبة للأحداث والوقائع تحوله إلى عالم مليء بذاته ومغلق على ذاته، متجوهر ومشتق باليقين والوضوح، ومتنطق بالغائية.

وإذا كان هذا الإنسان، إستمولوجياً، أسير الكثرة (٣) (أسير وهم اليقين)، فإنه، ميتافيزيقياً، أسير الغائية. ولذلك، لا يتورع عن أن ينظر إلى نتائج عمله بمقتضى لؤادة القوة، سواء اتخذت طابع التسلط على الإنسان أو طابع السيطرة على الطبيعة، على أنها جزء من نسق ضروري، خطوات ضرورية في اتجاه غايات كهري ومقاصد عليها. في الإيديولوجيا الدينية يترجم هذا النسق المزعوم إلى خطة إلهية:

قال الله: الأرض مهد للإنسان

وسأجعل منها عرشاً

ويكون التاج خليفه،

وثني الراوي:

هو ذا العرش يهياً تحت سقيفه

(ص ١٠)

والعرش، في هذه الحالة، بما هو رمز السلطة والتسلط، يصبح المعادل الأرضي للسلطة الإلهية:

إنه العرش يصلق مراكه -

صورة للسماء

ويزين كرسيه بشظايا الرؤوس

ورقش الدماء.

(ص ١١)

والله أيضاً ينزل من عليائه ويصبح شريكاً في الدراما الإنسانية وصراعها. قلنصغ للراوي يقول على لسان عمر: «يقتل الله من لا يقول بقولي»، «قتل الله مدعاً وسيقتل من لا يبايع من بايعت قرش»، وعلى لسان علي:

كلا، إن كان الأمر كما تتحدث عنه

وكيف أبايك من قال الله

وقال رسول الله باني أولى منه؟

ما حجتكم ضد الانصار

بها أحتج عليكم

(ص ١١)

القراءة الفينومينولوجية للأشياء. لاحظ تشبيهه هذا الزمن بطفل يقرأ. قراءة الطفل للأشياء هي أقرب شيء إلى القراءة الفينومينولوجية؛ لأن الطفل لم يفسده بعد المقولات المسبقة والأفكار المجاهزة وأساليب العقلنة. ولذلك هو، فيما يقرأ، ليس أسير أى قراءة سابقة، ولا حتى تحت تأثير أى قراءة سابقة. هو، إذن، الأقرب إلى عالم الأشياء في ذاتها. من هنا، نفهم لماذا أدونيس «يؤثر أن يبقى طفلاً يرضع، لكن من لدى الأشياء» (ص ٣٠)، ولماذا يعلن: «الملاك النخل حينئذ لا يفهمه» إلا أمطار الكوفة» (ص ١٦)، «ومن شفتى طفل / تخرج حكمة هذا العصر الشيخ» (ص ٢٧).

وما ينطبق على قراءة الطفل للأشياء، لجهة كونها ترمز إلى القراءة الفينومينولوجية لها، ينطبق، ولاشك، على قراءة الشاعر. ولذلك، نرى أدونيس، عندما يذكر أسلافه من الشعراء المبدعين، يتذكرهم من حيث هم «رحالون رعايا كشف لا يرى / يتشرف سر الدهر» من آلاء الشعر» (ص ٣١).

تشرف «سر الدهر» غير متاح إلا لمن يعود إلى الأشياء في ذاتها ويعانده، في مقارنته لها، إغراءات ما يسمح إدوارد هوسرل «الاتجاه الطبيعي» الذي يحل علينا قراءتها إما قراءة تجريدية - علمية أو قراءة فلسفية أو قراءة خاضعة لمقولات الفهم المعادي والقراءة الشعرية للأشياء هي، ولاشك، الأكثر معاندة لإغراءات «الاتجاه الطبيعي» والأكثر قرباً، بالتالي، من قراءة الطفل لها؛ أي من القراءة الفينومينولوجية.

إذا عفا الآن إلى قول أدونيس «يفتح الشعر ما تغلق الدائرة»، ما نفهمه منه، في ضوء ما سبق، أن الشعر، من حيث كونه يمثل المقاربة الفينومينولوجية للأشياء، بالإضافة إلى كونه يمثل الاتباس ومشققاته، هو المقصود هنا. ولكن - قد يتساءل واحداً - كيف، وبأى معنى، يمكن للمقاربة الفينومينولوجية أن تمتق الشاعر من ميراثه وتفتح له منفذاً إلى خارج عالمه الملتق؟

لنعد هنا إلى مقطع شعري كنا قد أشرنا إليه سابقاً، ألا وهو: «يتأصل في التاريخ، ولكن كي يحسن أن يتأى عنه / في أفق سره - كاذ السجن يصير ملائداً للحرية». السجن هنا

السؤال الأساسي للشاعر، إذن، هو كيف يعتقد من هذا الميراث ويخرج من عالمه الملتق؟ وجوابه الملتق للوهلة الأولى هو: بالشعر. ولهذا نراه يؤكد: «يفتح الشعر ما تغلق / الدائرة» (ص ١٠١). ولكن لماذا الشعر بالذات؟ نجد المفتاح للجواب عن هذا السؤال في قوله: «مسيجون في جذران الضوء، أسير / بين شبك / لا ينقله إلا ليل - / ماذا قلت؟ أغنى / لا ينقله إلا موج؟» (ص ٢٢٥). عالمه، كما رأينا، هو عالم الوجود والتبين والثبات، والشعر هنا رمز للغموض والاتباس والشلك والحركة. إنه «ليل» وموج في آن. وخروج الشاعر من عالمه هذا هو طبعاً اتجاهه في الاتجاه العاكس، في اتجاه الاتباس والغموض والشلك والحركة.

ولكن ثمة مغزى رمزياً آخر للشعر له أهميته القصوى في السياق الحالي هو كونه يمثل المقاربة الفينومينولوجية للأشياء، حيث تتجاوز قراءة الأشياء من خلال مقولات مسبقة وتصورات أو أفكار جاهزة. المقاربة الفينومينولوجية، من حيث كونها حفرًا تحت طبقات العقلنة واختراقاً لجدار التصورات القبلية، يفترض أن تقربنا من الأشياء في ذاتها، أن تأخذ بنا في اتجاه ما هو أصلي وأساسي في عالم الأشياء. هذه المقاربة هي ما يوحى أكثر في مقطع شعري في (الكتاب) أن أدونيس يأخذ بها. انظر مثلاً، في المقطع الشعري التالي:

أخذتني إلى بيتها كلمات

وسقتني إكسير أعشابها،

زمن - جالس

مثل طفل على ركبتي، ليقرأ ما يكتب الفضاء

في فئات مسروقة

من جيوب السعاء

(ص ٢٣)

الكلمات المشار إليها في هذا المقطع الشعري تمثل اللغة الجديدة التي يفترض أن يترجم إليها عالم الأشياء. وهذه اللغة، لأنها تسقيه «إكسير أعشابها»، تشكل الترجمة الأقرب لعالم الأشياء. وبهذه اللغة يبدأ زمنًا (أي تاريخًا) جديدًا، زمن

واحدة من احتمالات كثيرة لقراءة التاريخ، وأنه لا امتياز لـ إستيمولوجيا أو أنطولوجيا لهذه القراءة. وبإيقاظه إلى هذه الحقيقة، تخطو به الخطوة الأساسية في اتجاه التحرر من القراءة الرسمية. هنا نلاحظ كيف يصبح الموضوع (موضوع للمعينة الفينومينولوجية للتاريخ) طريقه إلى الالتباس (التياس التاريخ ذاته وقابليته، بالتالي، لتأويلات شتى) وكيف يصبح الالتباس طريقه إلى الحرية.

انعقاد من التاريخ المنصص، في مواجهته الفينومينولوجية لأحداثه ووقائمه، هو الخطوة الأساسية في اتجاه تكوين رؤيا جديدة عاجزة على المألوف والعاذى وخلق لغة جديدة قديمة بحمل هذه الرؤيا. ولذلك، لا عجب أن يصف أدونيس لغته بأنها «لغة للتمرد.. تشتق من ناراها» (ص ١٩). إنها «لغة للتمرد»، بمعنى أنها تمثل التمرد على لغة الثقافة السائدة وترفض أن تحتل أي حيز في فضاء هذه الثقافة. ولذلك فهي لا تجد أصولها إلا في ذاتها. وهي إذ ترفض لغة الثقافة السائدة إنما تملك كل قراءة سابقة أو تنصيص سابق للأشياء وتفتح الباب واسماً لاحتتمالات جديدة لا حصر لها للتفكير والفهم والنظر. وبهذا، تملك الأسئلة القديمة وأجوبتها؛ إذ لا يمكن للأخيرة أن تصاغ إلا في إطار اللغة القديمة المفروضة، وبهذا طرح الأسئلة الجديدة:

لسجاح وأصحابها

لنبوءاتها - كذبن لصوت النبوة

فيها. ولن هل فيه، ولن أوله

نطقن اليوم نار الجواب

ونستنقر الأسئلة.

(ص ١٩)

من هنا نفهم لماذا يمنحه الدخول في عالم هذه اللغة الجديدة «حق الدخول إلى كل شيء»:

يتقدم نحوى

زمن ضد صحراء هذا المكان،

وصحراء هذا الزمان.

هو التاريخ بحسب قراءة معينة له، قراءة الثقافة السلطوية المؤدلجة دينياً. هذه الثقافة، بسبب سلطويتها، لا تعترف بإمكان وجود قراءة بديلة للتاريخ. ولكن التاريخ ليس له قراءة واحدة، ليس له معنى واحد ثابت. لا ننسى هنا أن أدونيس «حين رأى سير التاريخ ووقع خطاه، ذبل المعنى في عينيه»، أي وجد نفسه إزاء عالم من الالتباس. الإشارة إلى التاريخ في المقطع الشعري الأخير ليست إشارة إلى التاريخ المؤدلج دينياً، أو على أي نحو آخر، أي ليست إشارة إلى التاريخ كما يظهر لنا من خلال تفسيره وفق مقولات مسبقة وأفكار جاهزة. إنها، بالأحرى، إشارة إلى التاريخ بحسب القراءة الفينومينولوجية له. والتاريخ، بهذا المعنى، هو «ما يتأصل» فيه الشاعر، هو ما يولد إليه طلباً للتحرر. التاريخ، إذن، يصبح الملاذ للتحرر من التاريخ، بمعنى أن تحرر واحداً من التاريخ، السجن (التاريخ المؤدلج) يقتضى منه العودة إلى التاريخ نفسه ليستعرض أحداثه ومعانيه ويستمع إلى همسات وقائمه، شريطة أن يمان بهن فينومينولوجية وأن يستمع بأذن فينومينولوجية، لا إيديولوجية أو علمية أو فلسفية. وهذا يعنى وضعه مقولات الفاهمة Verstand جانباً وتعليقه أدوات التجريد ومبادئ التفسير ويحلّعه من الوقائع والأحداث كل ما تراكم عليها من غبار التنصيص textualization على مدى قرون، وكل ما يغلّفها من إضغاثات عمليات التبرير باختصار، ما هو مطلوب هو العمل بمقتضى المبدأ الفعشنشتيني؛ لا تفكر أو تفسر، انظر. وأدونيس يضع العمل بهذا المبدأ غرضاً أساسياً له، إذ يقول: «ولا أفسر بل أفتح البحر في غيبه الدلالة» (ص ٢٤٩). وهو يضع هذا غرضاً أساسياً له، انطلاقاً من اعتقاده أن «كل شيء أشد وضوحاً» وأكثر قرباً إلينا في الكلمات التي تصطبغها لكي تحدث عنه» (ص ٥٣). وفي مقارنته التاريخ مقارنة فينومينولوجية، ما يصبح «أشد وضوحاً، وأكثر قرباً» إليه من التاريخ «المنصص» هو أن حوادثه ووقائمه مادة خام تتخذ الصورة أو المعنى الذي نعطيه لها، بحسب المنظور الذي نقاربها منه، وأنه لا وجود لتطابق ضروري بين هذه الصورة أو هذا المعنى و«حقيقة» التاريخ. ما تكشفه المقاربة الفينومينولوجية هنا محور للشاعر؛ لأنه بمثابة إيقاظه إلى كون القراءة الرسمية للتاريخ هي فقط



باسمه، سوف أعطى لنفسى

سحر الدخول،

وحق الدخول

إلى كل شيء

(ص ٥٨)

الخطوة الأولى والأساسية فى سيرة الخروج من عالم الثقافة السائدة هى، إذن، تعلّق كل الأسلعة السابقة وأجوبتها، ورفع الحظر عن كل الأسلعة المحظورة، وتأكيد حقنا فى طرق أى موضوع نشاء وطرح أى قضية نشاء والتحرك فى أى اتجاه نشاء. ولذلك هذه الخطوة هى، بالضرورة، خطوة فى اتجاه التمرد على مفهوم الحقيقة ومفهوم المعرفة اللذين تنطوى عليهما هذه الثقافة، أى على الإستمولوجيا السائدة فيها.

إنسان هذه الثقافة، كما ذكرنا سابقاً، هو من الوجهة الميتافيزيقية، أسير النظرة الغائية، بينما هو، من الوجهة الإستمولوجية، أسير الكثرة. الكثرة، على المستوى الإستمولوجى، هى بحث عن اليقين المطلق فى المعرفة. ولذلك هى تنوع على الإستمولوجيا الأساسية التى ترى المعرفة مؤسسة على حقيقة أو حقائق لا يمكن الشك فيها ولا تحتاج، بالتالى، معرفتها لها أى أدلة مستقلة عنها. وهذه «الحقائق» النهائية التى يفترض أن تؤسس عليها المعرفة واضحة ومتميزة، بحسب تعبير ديكارت المشهور، مما يجعلها مصداقة لذاتها self-validating. اليقين والوضوح قلباً هذه الحقائق النهائية. واليقين بالذات وراثى منطقياً، أى كل ما يؤسس على ما هو يقينى يصبح هو ذاته يقينياً. ولذلك فإذا كانت معرفتنا للحقائق الأساسية لا يمكن أن توضع موضع سؤال، فإن الشيء نفسه ينطبق على ما تؤسس عليها من معرفة. وهكذا نرى كيف تتحول ملكة الحقائق، من منظور هذه الإستمولوجيا الأساسية، إلى نظام معرفى متقن، نظام لا مكان فيه لأى احتمال أو التباس أو شك، نظام تخترقه الضرورة واليقين من أوله إلى نهايته... وواضح هنا أن النظرة إلى الحقيقة التى تنطوى عليها هذه الإستمولوجيا هى أنها واحدة لا تتعدد، أى ثمة قراءة واحدة صالحة للواقع،

وكل ما عدلها باطل وخطأ، بل خطيرة، حيث تكون هذه القراءة منصبة دينياً. وهذا معنى أيضاً أن معيار الحقيقة واحد لا يتعدد. إذن، الحقيقة ومعيارها مطلقان، لا نسبيان، مستقلان عن كل الشروط الاجتماعية والتاريخية، وفوق صراعات البشر وتناقضات حيالهم.

ومن الجدير بالملاحظة، هنا، أن الثقافة السلطوية لعالم أدونيس هى ثقافة لا يفصل بين إستمولوجيتها الأساسية وميتافيزيقاها الغائية سوى خيط رفيع جداً. ما ينطبق على هذه الثقافة السلطوية، كما رأينا سابقاً، هو أن لله حضوراً قوياً فيها، إزاء إله يتدخل بصورة مستمرة فى شؤون البشر، ويتنصر لفرق على فريق، ويقف إلى جانب هذا دون ذلك من طلاب السلطة، ويكرس موقفاً دون سواء من المواقف البهيملة. ما تجده فى هذه الثقافة، على سبيل المثال لا الحصر، هو أن «غيب الكوفة يزهر فى ألفاظ بينها» (ص ٢٥)، وأن «العرض يصقل مرثه - صورة للسماء» (ص ١١)، وأن الفطائع التى ترتكب على الأرض إنما ترتكب باسم السماء، كما جاء على لسان الربوبية فى زعمه «... أن للأرض جسماً تشق السماء يسكنها صخرة كل يوم» (ص ٣١). كل هذا يختصره أدونيس فى مقطع شعرى أشدنا إليه سابقاً، حيث يصف الوطن بأنه «مصنع تسميه آله الله». ما يحدث، إذن، فى هذا «المصنع» الكبير لا يحدث إلا بمشيئة السماء. وما هو كائن هو ما ينبئ أن يكون باعتباره أداة ضرورية من النسق النليوى لتحقيق أغراض إلهية. معيار الحقيقة، إذن، هو معيار التطابق مع المشيئة الإلهية. هنا، لم يعد يفصل ميتافيزيقا هذه الثقافة عن إستمولوجيتها سوى فاصل لفظى.

والأسوأ من هذا أن هذا الدمج بين الإستمولوجيا والميتافيزيقا يقود، لا محالة، ضمن إطار الثقافة السائدة، إلى دمج بين الإستمولوجيا والأكسيولوجيا. لا ننسى هنا أن الميتافيزيقا المعنية هنا هى الميتافيزيقا الغائية، وأن مبدأ الغائية الفاعل فى الثقافة السائدة هو مبدأ مفارقة، لا محاليت. الغايات غايات محايدة متعالية؛ غايات إلهية ثابتة ثباتاً مطلقاً. ولذلك، ما ينطبق، ضمن إطار هذه الثقافة، هو أن ما نعرفه أنه حقيقة هو ما نعرف أنه يتطابق مع المشيئة الإلهية. ما هو كائن وما سيكون هو ما ينبئ أن يكون وفق ما تقتضيه

القوانين الإلهية. وإذا كانت المعرفة، بالضرورة، كما تقتضى الإيستمولوجيا الأساسية، هى معرفة للحقيقة (لما هو كائن فى الواقع أو سيكون) والحقيقة هى ما تستوجبه القوانين (المشيعة) الإلهية، إذن لا يتبقى ثمة فرق هنا بين معرفة الحقيقة والامتثال أو الطاعة للقوانين الإلهية أو بين الانحراف عن الحقيقة وعصيان هذه القوانين. ثمة معيار واحد للحقيقة السياسية والحقيقة الأخلاقية والحقيقة الواقعية، ألا وهو معيار التطابق مع المشيعة الإلهية. ولا عجب، إذن، أن نجد فى ثقافتنا السائدة توحيداً للغة المعرفة بلغة اللاهوت ولغة الأخلاق ولغة السياسة. الإلزام السياسى أو الأخلاقى يصبح إلزاماً دينياً، والخطأ يصبح خطيئة عميقة. والانحراف عما يكرس فى هذه الثقافة على أنه حقيقة يصبح معصية وسقوطاً، والتفكير وفق معايير أو مقولات مغايرة لما هو سائد يصبح كفراً وزندقاً، وإدعاء امتلاك معرفة ذات محتوى مغاير لمتوى المعرفة السائدة يصبح مروقاً. والعمل بغير ما تقتضيه الثقافة السائدة يصبح عملاً يوحى من الشيطان.

لا مشاحة أن أدونيس قبض جيداً على الظاهرة الأخيرة فى ثقافتنا إذ نراه، كلما أشار إلى الخارجيين على هذه الثقافة، أو فكرة الخروج عليها، لا يتورع عن الاستمارة بسخاء من قاموسها اللاهوتى ليصف الخارجيين بمفرداته أو ليقرن الخروج بمللولات هذه المفردات. وإلى القارئ طائفة من المقاطع الشعرية التى تبين ذلك بوضوح:

فى وجهك شئ من إبليس

(ص ٣٩)

اتفكر؟ هذى وسوسة

استغفر وأصرخ:

يا أهل الإيمان، احمونى

داوونى من فكرى.

(ص ٦٠)

زمن للسقوط، وشعرى

كوكب يرتقب

دعوة للهبوط إلى آخر الجحيم

(ص ٢٠٣)

ربما اليوم، أو قى غد  
سيدلى فوق صدر المكان  
ويقال: قتلناه - ذاك الشعبى  
مروطق هذا الزمان.

(ص ٢٣١)

أيها الجامع المارق -

ما أمر الطريق إلى الذات، فى  
نشوة العشق، يا أيها العاشق.

(ص ٢٣٧)

- زندق

- ثائر

- وشعوبى هذا الشاعر

- وقرامطة فساق أصحابه

(ص ٢٤٠)

أقرأ اليوم فى دفتر المعصية

شذرات عن الرفض - لاءاته

وجراحاتها، والخيوط التى تصل

الجرح بالأغنية.

(ص ٢٤٦)

أول الأغنية

جسد يتفتح فى ألق المعصية -

(ص ٢٥٠)

لنعد الآن إلى المسألة الأساسية التى تعنينا فى هذا القسم من الدراسة، أى تمرد أدونيس على النظام المعرفى السائد فى ثقافته. هذا النظام، كما رأينا، يجسد نوعاً من الإيستمولوجيا الأساسية - اللاهوتانية حيث المعيار المطلق للحقيقة، بغض النظر عن مضمونها، هو معيار التطابق مع مقتضيات السماء، مقتضيات المشيعة الإلهية، حيث تأسس المعرفة وتقن

حول/ ولا زلنا\* (ص ٢٨). ما يوحى به هذا المقطع الشعرى هو أنه ليس بيننا من يمكنه، أو يجوز له، أن يدهى نفسه أى امتياز معرفى epistemic privilege على أساس أنه أوثق صلة بالحقيقة من سواه. لا يصدق لحسب أنه ليس بيننا من هو داخل الحقيقة («مقيم فيها»)، بل أيضاً ليس بيننا حتى من لاس سطحها الخارجى أو اقترب منها (أى من جاورها أو زارها). ما يبدو أنه يصدق علينا جميعاً هو أنه غير متاح لنا النفاذ إلى الحقيقة. ولا شك هنا أن المقصود بالحقيقة الحقيقية فى ذاتها، الحقيقة المطلقة التى لا تتأثر بالظروف والمعارض. ومادم ادعاء واحدنا أنه صاحب السلطة المعرفية يقرم على افتراضه أنه الأوثق صلة بالحقيقة فى ذاتها، إذن لا يبقى ثمة أى أساس لهذا الادعاء.

ولكن، لماذا يضمن أدونيس جميعنا خارج الحقيقة ويؤكد امتناع نفاذنا إليها فى ذاتها، حتى من حيث المبدأ ؟ جوابه معطى فى مقطع شعرى غنى جداً فى ما يستشيره فيها من أسئلة فلسفية على المستوى الإستمولوجى، ألا وهو: «عندما تتوهم فيها الحقيقة / لا تكلم إلا مجازاً» (ص ٦٥). أهمية هذا المقطع الشعرى، فى محاولتنا استكشاف العناصر المكونة للرؤيا الفلسفية لـ «الكتاب»، جد كبيرة، كما سيتوضح من خلال مابقى من هذه الدراسة. وللتمهيد، نبداً بالقول إن هذا المقطع الشعرى يضمننا فى وضع أفضل الآن لفض بعض مكونات قوله: «يفتح الشعر ما تغلق الدائرة». لانسى هنا أن الدائرة رمز للنظام المعرفى اللاهوتانى للغلق الذى تقوم عليه الثقافة السائدة فى ظهرانيها. والخطوة الأساسية لكسر هذه الدائرة وفتح منفذ إلى خارجها تكمن فى القيام بنقد جلورى لمفهوم الحقيقة الذى ينطوى عليه هذا النظام المعرفى. وإذا أخذنا فى الاعتبار الآن أن الأساس لهذا النقد، كما يوحى لنا المقطع الشعرى السابق، هو النظر إلى الحقيقة على أنها شئ لا يمكن التقيض عليه إلا بواسطة المجاز، إذن يصبح مغزى المقطع الأخير أقرب مثلاً. فالشعر والمجاز وجهان لعملة واحدة. إذن، الشعر، بوصفه مجازاً، هو ما يفتح الدائرة المغلقة، بمعنى أن الشعر هو الذى يربنا أن المجاز هو الطريق إلى الحقيقة. وهكذا، يمكننا القول إن الكلام على فتح الشعر الدائرة المغلقة لجهة كونه ضربة موجهة للنظام المعرفى

الحقيقية. من هنا، نفهم لماذا يصبح مفهوم الطاعة مفهوماً محورياً فى هذا النظام المعرفى. المعرفة، بحسب معايير هذا النظام، تجد أساسها الأخير فى معرفة القوانين الإلهية وما تستلزمه منا من مواقف وأفعال. إذن، المعرفة، فى نهاية التحليل، هى معرفة ما يرسله منا الله باعتباره السلطة العليا. يربط المعرفة بالسلطة على هذا النحو الضرورى، لا يعود ثمة مناص من جعل الطاعة للسلطة من المكونات الجوهرية للمعرفة. ولذلك، يصبح من السهل خلع غطاء الشرعية فى هذا النظام المعرفى السلطوى على القمع والاضطهاد باعتبارهما الضمان للطاعة أو الامتثال للسلطة وللحفاظ، بالتالى، على النظام المعرفى السائد. السلطة، أى سلطة، سماوية كانت أو أرضية، تطلب الامتثال والطاعة وتهدد بأوهم المواقب لتضمن ذلك. ليس ثمة مكان فى النظام المعرفى السلطوى للإقناع بالحجة أو بالحوار أو بطريقة كطريقة الجدل السقراطى بأن الحقيقة هى كذا، وكذا، بل لا مكان فيه سوى للتنف أو التهديد بالتحفـ السلطة تطاع، لا تناقش أو تخاور، لأن لا يصبر عن السلطة إلا أمر أو نهى. لكل هذا يجد أدونيس مثال قرهش، كما صوره فى قوله: «تلك قرهش: / لا مخرج إلا الطاعة أو نفى» (ص ١٦)، مثلاً لتاريخنا كله.

أدونيس طبعاً يفهم جيداً أن السلطة السماوية، باعتبارها السلطة للمعرفة المطلقة، هى، فى واقع الأمر، سلطة أرضية، سلطة بشر يدعون التكلم باسم السماء على أساس أنهم لسبب أو لآخر، الأوفر حظاً، كما يزعمون، فى النفاذ إلى الحقيقة، أى فى الوصول إلى معرفة المشيئة الإلهية وما تستلزمه على وجه التحديد. ولذلك، ما يشكل السمة البارزة للنظام المعرفى للثقافة السائدة فى ظهرانيها هو كونه نظاماً هرمياً تجد على رأسه من يجحوا فى فرض قراءتهم للحقيقة وجعلها القراءة الرسمية وأصبحوا، تبعاً لذلك، السلطة المعرفية، بينما تجد أن من يحتلون قاعدة هذا الهرم لا سبيل أمامهم سوى الامتثال لهذه السلطة فى طلبهم للحقيقة.

فى تدرج أدونيس على هذا النظام المعرفى، يؤكد أول ما يؤكد بطلان مفهوم السلطة المعرفية. فلتأمل قليلاً المقطع الشعرى التالى: «الحقيقة بيت / ليس فيه مقوم ولا جار من

السائد، هو المعادل للكلام على الحقيقة بمثابة غير معطاة لنا إلا من خلال المجاز.

ولكن ما المنلول الفلسفى الذى يمكن استخراجه من قوله: «عندما تتوهج فينا الحقيقة/ لا نتكلم إلا مجازاً؟» وما هى، على وجه التحديد، أهمية هذا المنلول فى نقد النظام المعرفى السائد فى ثقافتنا؟

من الضرورى لفت انتباه القارئ، هنا، إلى أن ربط الحقيقة بالمجاز ليس بالفكرة الجديدة. أول من يهنا إلى هذه العلاقة هو نيتشه فى نقده نظرية المعرفة الحديثة. ومع أن أفكار نيتشه بهذا الخصوص لم تلق ترحيباً يذكر لفترة طويلة، بسبب مطردة الإستمولوجيا الأساسية/ الموضوعية الممتدة من أفلاطون حتى عصرنا الحاضر، إلا أنه حدث فى الفترة الأخيرة اهتمام كبير بهذه الأفكار، خصوصاً بعد أن رد هيدجر الاعتبار إلى فلسفة نيتشه وجاراه فى ذلك فلاسفة ما بعد الحديثة وحتى بعض الذرائعيين الجدد، وبالأخص ريتشارد رورتى. Rorty. ومن أهم ما جاء على لسان نيتشه، فى نقده نظرية المعرفة السائدة فى الغرب، ما أجاب به عن السؤال: ما هى الحقيقة؟ حيث قال ما معناه: الحقيقة هى طائفة من المجازات والكنايات والتشبيهات، أى أنها، باختصاراً مجموعة علاقات إنسانية زهدت حلتها، شعراً وبياتاً. إنها وهم نسبتنا أنه وهم؛ إنها مجازات عفا عليها الزمن. (٥)

يرى قول نيتشه بأنه لم يتعرف بوجود حقيقة سابقة على وصفنا الأشياء على نحو أو آخر، فهل هذا أيضاً ما يوحى به ربط أدونيس الحقيقة بالمجاز؟ أرجح أن الجواب هو بالنفى، لأننا عندما ننظر إلى هذا الربط فى ضوء تشبيهه الحقيقة ببيت لا يفهم فيه أحد، لا يعود تأويل موقفه على أنه مطابق لموقف نيتشه مقبلاً جداً. التشبيه الأخير، كما رأينا، يوحى بأن الحقيقة لا يمكن أن تعطى لنا بصورة مباشرة، أى لا يمكن النفاذ إليها فى ذاتها. المجاز (اللغة) هو طريقنا إليها، بمعنى أن ما يمكننا أن نفعله، فى أفضل حال، هو الإيحاء بها أو التلميح أو الإيماء إليها، وليس وصفها بحمل محمولات موجبة عليها. وهذا بدوره، يعنى أن الحقيقة سابقة على وضعنا المجازى لها ومستقلة، بالتالى، عن اللغة، ولكنها، فى ذاتها، ذات طبيعة مستمرة، وتظل محبوبة عنا.

نظرة أدونيس هذه إلى الحقيقة، كما أرجح، مستوحاة من الصوفية أكثر مما هى مستوحاة من الفلسفة النيتشوية. ولا عجب أن يتكرر فى (الكتاب)، إذن، الكلام على الأسرار والكشف ومشقتاهما وأن نسمع بين الحين والآخر أصداه قوية لأقوال بعض الصوفيين، كقول ابن عربى «النور حجاب»، الذى يجد معادله الأدونيسى فى قول الشاعر: «غطت الشمس وجهى/ ووجه المكان بمنديلها» (ص ٦٦)، وقوله: «ليست الشمس إلا / جسداً آخراً لليل» (ص ٧١). ومن أقواله الأخرى المقلودة من رحم لغة المتصوفة قوله، «أن تكون بصبراً/ غير كافٍ لكى تبصره» (ص ٢٦)، وقوله، «ينزل الشاعر فى التيه/ كمن ينزل بيتاً، - / هكذا يحمله الكون إلى محرابه، / يرى السر عياناً» (ص ٢٠٣). لا يجوز تسرع القارئ فى الاستنتاج هنا، انطلاقاً من قول أدونيس عن الشاعر إنه «يرى السر عياناً»، أن أدونيس يستشئ الشاعر من المحرومين من الإقامة فى بيت الحقيقة (من النفاذ إلى الحقيقة فى ذاتها). الشاعر، كما سيتوضح معنا فيما بعد، يختلف عنا فقط من حيث كونه يطلب الذهاب إلى أبعد مما تواضعنا على اعتباره حقيقة، ولكنه عبثاً يحاول النفاذ إلى الحقيقة فى ذاتها.

إذا كان أدونيس لا يجازى نيتشه فى رد الأخير الحقيقة إلى طائفة من المجازات، فإنه، مع ذلك، يجازيه فى عدم تمييزه بين لغة المجاز واللغة الحرفية. هذا ما يوحى به ربط الحقيقة بإطلاق بالمجاز. الحقيقة، دون أى تحديد لما كانت حقيقة علمية أو غير علمية، لا يمكن التعبير عنها أو الكلام عليها إلا بلغة المجاز. العالم، كالفيلسوف واللاهوتى والشاعر، لا يقول لنا ما الحقيقة فى ذاتها، لا يصف لنا الواقع كما هى باستقلال عنا، إنه، فى أفضل حال، يوحى إليها أو يوحى بها. إذن، التمييز بين اللغة المجازية واللغة الحرفية يلقى لبطل محله التمييز بين لغة مجازية مجزوهة معانيها عن طريق العادة والتقليد ولغة مجازية لم تصبح تقليداً بعد، أو بين لغة مجازية، فى الأصل، كرسى السلطة أو القوى المسيطرة فهماً معيناً لمفرداتها ولغة لم تباركها أى سلطة ولم تتركس أى فهم لمفرداتها.

هذه النظرة إلى اللغة توجه ضربة قاصمة إلى النظرية الماصدية (الإشارية) في المعنى *extensional theory of meaning* التي تربط الأسماء والأشياء بعلاقة واحد بواحد *one to one relationship* وتعتبر الفرق في المعنى فرقا في الماصدق. فالأشياء في ذاتها في النظرية الأودنيسية بعيدة المثال، مما يعني أنه ليس متاحا لنا أن نسميها، بل فقط أن نلمح إليها عن طريق المجاز. لئنا، إذن، أبدا في وضع يسمح لنا أن نزواج بين الأسماء ومسمياتها، كما تقتضي النظرية الإشارية في المعنى. ولذلك، ستظل «سفن المعنى» هائمة في خضم البحث عما يحقق مزاجية كهذه ولا تعرف كيف تسافر فيه... نحو الأشياء، ونحو الأسماء (ص ١٩٣). ما يعنيه هذا، باختصار، هو أن الطابع المجازي للغة يلغى إمكان لبات المعنى، إمكان جوهره أو تجسيده. ومادامت الأسماء وحدها مشيرات جاسفة، *rigid designators* بحسب تعبير سول كريكي <sup>(٦)</sup> Kripke، إذن البحث عن الأسماء يقذف بنا، بالضرورة، خارج اللغة المجازية. ولكن لا لغة إلا وهي مجازية، مما يعني أن البحث عن الأسماء يستوجب قيامنا بقدرة خارج اللغة برمتها، إلى عالم الأشياء في ذاتها، عالم السر، وإلا ستظل المزاجية بين الأسماء والأشياء أبدا غير متاحة لنا.

لا تتعارض هذه النظرة إلى اللغة مع النظرية الإشارية في المعنى فحسب، بل تتعارض أيضا مع النزعة الواقعية في فلسفة العلم. حتى نوضح ما نعني، لنستل، أولا المقطع الشعري التالي: «ما سماء العالم عقلا، / أساميه / رمية نردة» (ص ١٤٩). الطبيعة المقلنة لا وجود لها، وفق النظرة الأودنيسية للغة، إلا في عقل العالم، أو، بالأحرى، في لفته العملية التي أزال عنها العالم طابعها المجازي عن طريق ترسيخ تأويل معنى لها صبار، بحامل التقليد، للماتل العلمي العقلي للطبيعة في ذاتها. والنظرة الواقعية في فلسفة العلم هي تماثل النظرة التي تجرد اللغة العلمية عن أي طابع مجازي، تمهيدا للوصول إلى وضع يفترض أن يمكن العالم من تأسيس تطابق بين اللغة العلمية وعالم الواقع.

ولكن التأويل العلمي العقلي للطبيعة، الذي يصبح عن طريق العادة والتقليد أو تكريس السلطة المعرفية له، للمعنى

الثابت للغة العلمية هو مجرد احتمال بين احتمالات لا حصر لها لتأويل الطبيعة، أو حتى لتأويل العقلي لها. ولذلك، هو مجاز نسي العلماء أنه مجاز، فتوهموا، أو توهم الواقعيون بينهم، أن بينه وبين عالم الواقع أو الأشياء تطابقا تاما. أن تثبت الطابع التأويلي للغة العلمية هو بمثابة تبيننا أن عقل العالم، في محاولته عقلنة الوجود والأشياء، هو «رمية نردة» بمعنى أن النتيجة الأخيرة لهذه المحاولة هي، مثل نتيجة رمية النرد، نتيجة عشوائية (احتمالية)، لا يقينية. العالم، لنستعمل تشبيها آخر، هو كصيد يلقي بشباك مقولته العقلية على العالم والأشياء ويلتقط ما يلتقطه، ليس بحامل أي ضرورة عقلية قبلية، بل بحامل الصدفة والاحتمال. أن يلقي بها مرة أخرى لا يعني، بالضرورة، حصوله على نفس النتيجة، مما يفسر لماذا تاريخ العلم، كما نهبنا توماس كوهن *kuhn*، لا يخلو من ثورات (كالثورة الكوبرنيكية أو الثورة الأينشتينية، مثلا)، كل ثورة منها تتجاوز ما سبقها، على المستوى النظري والمفهومي، وتقدم لنا صورة جديدة للعالم والأشياء <sup>(٧)</sup>.

كذلك، ليس التأويل العلمي، بما هو تأويل تجريبي للطبيعة يقوم على العقل، هو الطريقة الوحيدة لتأويلها. ولذلك، عندما يستعطق أدوليس الطبيعة نراه يحاول الذهاب إلى أبعد من التأويل العلمي لها. هذا ما يوحى لنا قوله: «لم ينجني عقل الكواكب عما سألت؛ / أجابت فتادلهاء» (ص ١٤٨). الكواكب هنا تمثل الطبيعة أو الأشياء عموما، والكلام على «عقل الكواكب» هو كلام على الطبيعة المقلنة، أي الطبيعة بحسب التأويل العلمي السائد لها. والتقابل، في السياق الحالي، تمثل الضوء الكاشف لما هو مخبوء. إذن، ما يبدو أنه الفكرة الأساسية التي ينطوي عليها المقطع الشعري الأخير هو أن الأشياء في ذاتها مخبوءة ومستسرة، ومعرفتها تستلزم أكثر من عقلنتها انطلاقا من معرفتنا التجريبية لها. ما نحتاج إليه هذه المعرفة، بالأحرى، هو خلع الغطاء التجريبي عنها وإضائة عالم الحقائق المحجوب. وخلق الغطاء التجريبي، كما رأينا، يعني مقارنة الأشياء مقارنة فيزيونولوجية، حيث يعلق التفسير والتعميم والتجريد. أليس هذا ما يوحى قوله: «لا أفسر بل أنتج الجرح في غيب الدلالة»؟ (ص ٢٤٩)

«والصراط - كما يتراءى/ هوة لا قرارة» (ص ٦٠). إذن، مثل أدونيس في ترحاله كمثل من يطلب من الضوء البوح بأسراره، بينما هو يعلم أنه «لا يسبح الضياء بأسراره/ سره ذائب / في شعاعاته» (ص ١٤). ولذلك، هو يدرك أن ما يتحكم به في سرورة هذا الترحال هو «عطش لا يشف ولا يستشف»، فيستسلم للحيرة («سأترك مالي/ يترقق في حيرة»، ص ٦٤)، ويصبح مطلبه لإيجاد طريق «نقود الطريق إلى لا مكان» (ص ٧٥)، عاكساً أن «منتهى فكره: / قلق يتقلب في جمره» (ص ١٠٢). في ضوء كل هذا لا عجب أن يصور أدونيس الكتابة، باعتبارها ترمز إلى مغامرته المعرفية، على أنها فاعلية غالية دون غاية محددة، كما في قوله: «الكتابة؟ هي لحبرك موج الترحل، وأهمس لشطآنه/ أن تظل بلا مرفأ» (ص ١٠٨). ولهذا، لا تتوقع أن تكون مغامرة الشاعر المعرفية سوى مغامرة في اتجاه المستحيل: «صار جسراً إلى المستحيل، / قلم الشاعر المسافر في / ليله الطويل» (ص ١٢٠).

غير أن الشاعر لا يجد أن أمامه خياراً سوى الاستمرار في ترحاله:

كيف لي أن أرد النبوذة - تأتي  
في قميص من الضوء، تلقى وجهها في  
يدي، وتثقل أسرارها في عروقي؟  
وأنا من تنبأ شعراً  
انظروا: إنها الآن تفرش لي ساعديها  
وتسكنني دارها  
كيف لا أتبتن أفوارها؟  
وأنا من تنبأ شعراً.

(ص ١٩١)

توحيد أدونيس بين الشعر والنبوة، الذي سنعود إليه في القسم الأخير من هذه الدراسة، عائد إلى كونه ينظر إلى الشعر، كما رأينا، على أنه نظير النبوة في كونه ترحالاً في اتجاه ما هو مستمر (عالم الغيب في لغة النبوة). هنا، يوجد ربط أيضاً بين عالم السر (أو الغيب) وعالم الإمكان

ولكن، إذا لم يكن التأويل العلمي التجريبي سوى واحد بين احتمالات لا حصر لها لتأويل الطبيعة، فهذا لا يعني لأدونيس أن التأويل ما بعد العلمي أو الفينومينولوجي هو الذي يقضي على الحقيقة في ذاتها. فلا ننسى هنا ربطه الحقيقة بالجزء، ألا وهو ما يكمن وراء تشبيهه عقل العالم برمية النرد - هذا التشبيه الذي يوحى، كما رأينا، بنظرة إلى المعرفة العلمية تتنافر مع الواقعية العلمية. المشكلة في التأويل العلمي التجريبي المتخذ صورة واقعية هي في واقعته، أي في نسيانه الأصول المجازية للغة ونسبائه، بالتالي، أنه تأويل واحد بين احتمالات لا حصر لها لتأويل الطبيعة. عجب هذا التأويل، إذن، ليس أنه مجرد تأويل، بل إنه يسقط معانيه على الأشياء في صورة ماهيات ثابتة (صورة قوانين تجريبية كلية ثابتة)، فيملأهم بهيئاً لنا أن هذه الماهيات كامنة في الطبيعة في ذاتها. وما دام لا يمكن القبض على الحقيقة، لغوياً، إلا عن طريق المجاز، إذن ما ينسحب على التأويل العلمي، بعد تجريده من غطائه الواقعي، لجهة عدم قبضه مباشرة على الحقيقة في ذاتها، ينسحب أيضاً على التأويل ما بعد العلمي أو الفينومينولوجي. إن نفوق التأويل الأخير لا يكمن، إذن، في أنه الأقرب إلى الحقيقة في ذاتها، بل في أنه يكشف لنا أن النفاذ إلى الحقيقة في ذاتها يستوجب اللهاب إلى أبعد من اللغة، إلى ما وراء المجاز. ولكن هذا بمثابة استجواب المستحيل، لأنه مكتوب علينا أن نظل أسرى اللغة، وأن نظل ندور، بالتالي، في فلك الانبساط.

ثمة مقاطع شعرية كثيرة في (الكتاب) تشير في اتجاه الفكرة الأخيرة؛ أي فكرة كون محاولة القبض على الحقيقة في ذاتها ضرباً من المستحيل - إنه، مثلاً، ينبئنا أن الرموز، لا الحواس، هي دليله إلى الحقيقة، وأنه في تقدمه الزعوم نحو ما يكشف أمامه له أكثر من معنى: «جسدي غاية من رموز/ وخطاي كما رسمتها ظنوني/ درج صاعداً/ ولهاويل كشفه (أي كشف متعدد الألوان، ص ١٠٠). لا يعقل أن يكون الأمر خلاف ذلك، ماذا مت حتى الأشياء الأشد وضوحاً ملتبسة وغامضة (حتى الفجر يترك لنفسه أن يكون «عكازاً للضباب»، ص ٧٩). من هنا، فإن ترحاله المعرفي هو توغل في أعماق لا قرار لها، كما يصوره لنا في قوله:

السائد في اتجاه مرتبة مفهومية رؤيوية أعلى هو أن تهبط، أولاً، إلى أسفل، إلى عالم الأشياء في ذاتها، إلى حيث لا قرار، وأن تختار المنفى في حلك وترحالك، ولكن ما تختاره هنا هو منفى مضاعف «منفى ينتقل في منفى» (ص ٧٧)، لأن بداية هذا الترحال هي اقتلاع اللغات من محيطها، بينما المراحل اللاحقة في سبورة هذا الترحال هي مراحل تتخللها عملية اقتلاع اللغات من ذاتها، تمهيداً للعود إلى مرحلة أعلى. إذن، ما ينتهي إليه هذا الترحال هو حالة تكون فيها اللغات مفردة عن ذاتها وعن محيطها، حالة تعاني فيها نفياً من داخل يحيط به نفى من خارج.

وفي هذا الترحال الموهل في أحماق لا قرار لها يعلن أدونيس موقفه الحاسم من ميتافيزيقا وإستمولوجيا الثقافة السائدة، ميتافيزيقاها الغالية وإستمولوجيتها الأساسية. هذه الميتافيزيقا، كما رأينا، تطلع على التاريخ معنى ثابتاً، وتراه حركة في اتجاه غايات نهائية تقررت مسبقاً، وهي، سواء في صورتها الدينية أو صورتها العلمانية، ميتافيزيقا الانغلاق، لأن من مصارفها الأساسية أن المستقبل ليس مفتوحاً. أما الإستمولوجيا الأساسية فإنها، كما بينا، تجعل المعرفة ذات أساس يقيني ونهائي. ولكن في ربط أدونيس الحقيقة بالجزء لا قرار، فإنه يقضى بضربة واحدة على ميتافيزيقا عصره ونظامه المعرفي. الحقيقة، من منظوره، مفتوحة كالجزء، لا قراءة واحدة أو نهائية لها. ولذلك، ما يتحكم بمعرفة الحقيقة، سواء كنا نتكلم على الحقيقة التاريخية أو سواها، هو مبدأ الاحتمال، لا اليقين. وما دام لاخروج اللغات المعرفة من عالم الجزاء - عالم اللغة - إذن لا مكان في عالم المعرفة لما هو يقيني وثابت ونهائي، أو واضح ومتميز بالمعنى الديكارتي. ولذلك، عبثاً يبحث واحدنا عن أساس مطلق للحقيقة أو يحاول أن يقرأ فيها غايات كبرى تحدد مسبقاً على نحو ضروري. فما إن يتكشف له سر حتى تكتفه مئات الأسرار، وما أن يرفع متاركاً حتى ينسلد أمامه ألف ستار، وما أن تضع طريقته جمعة حتى يجد خطاه ضاربة في آلاف الطرق المظلمة. هذه هي سنة المعرفة في النظرة الأدونيسية، حيث المبدأ الإستمولوجي الأساسي هو أن الحقيقة، باعتبارها

(المستقبل)، لأن النبوة هي أيضاً تنبؤ. ولكن ما يعني الآن هو أن الاتجاه نحو ما هو مستسر، الذي هو قدر الشاعر، هو أيضاً محاولة للقفز إلى ما وراء تعويم اللغة. هذا ما نفهمه من إصرار أدونيس على أن يترك لتضاميه «يقراً الغيب في وردة» ويقول الكلام الذي ليس من كلماته. (ص ١٠٠)

ولكن هذا الإصرار لا يعني سوى الانخراط في محاولة بالغة ثقل به من عالم الجزاء إلى عالم مجازي، أو الميتا - مجاز. أليس الكلام الذي ليس من كلمات مجرد كلام جديد يتخطى الكلام القديم، مجرد ميتا - أبجدية «غسل الأبجدية من لغة مظلمة»؟ (ص ١٦٢) إذن، هو كلام على الكلام أو مجاز للمجاز. وما يكاد أدونيس يتقن فن هذا الكلام الجديد حتى يشعر بالحاجة إلى تجاوزه؛ لا يرسى، إلا كي يحسن محض اللجة في أسواق لا يرسفها. (ص ١٩٤) إنه لا يفعل، إذن، أكثر من الخروج من «فلك للإشارات» للدخول في فلك آخر، طلباً للغة تضيء له عالم الأشياء في ذاتها، عالم السر. ولكن عالم الأشياء في ذاتها، كما رأينا، هو أبداً خارج اللغة، واللغات الحارة، بما في ذلك ذات الشاعر، هي أبداً أسيرة اللغة. ولذلك، فإن ترحالها المعرفي هو، في أفضل حال، بحث دائم عن المجهول الذي يظل مجهولاً. ولا عجب إذن، أن يجد أدونيس نفسه في سبورة هذا الترحال مرشحاً لأن يكون «طفل الميت الأوحده» (ص ١٤) كونه، بوصفه شاعراً، الأكثر انخراطاً في هذه السبورة والأكثر وعياً، بالتالي، لكونها توغلاً في عالم الأسرار التي تظل أسراراً.

هذا الترحال شكل من أشكال التعمالي المقرون بالنفي والافتراق. إنه يقيم بين أدونيس ومحيطه حاجزاً مفهوماً، يقدر ما هو حاجز نفسي وثقافي؛ إذ يدفع به خارج نظام النظر السائد في ثقافته، ويصعد به في اتجاه مرتبة أعلى للنظر والرؤيا. ولكن هذا الترحال هو أيضاً هبوط من السماء (عالم الثوابت والمعاديات) إلى الأرض - هبوط في اتجاه الأشياء غير المشبهة وغير المنصصة لتحرير المعاني من أغلال التجسّد. ولذلك، هو هبوط في اتجاه هاوية الجحيم؛ لأنه خروج، والخروج في الثقافة السلطوية يساوي السقوط. وهكذا يصبح الهبوط «مراج صمود» (ص ١٦٢)؛ أن تتجاوز نظام النظر

آخر، إنها معرفة للمكونات الأساسية للحقيقة وليس للأسس النهائية واليقينية المزعومة التي يفترض أن تستند منها الحقيقة. جذرية هذه المعرفة تكمن في أننا عندما ندخل مملكة الشعور لا ندخل مملكة الجاز فحسب، بل ندخل أيضاً مملكة المعرفة التي لا تنسى أصولها المجازية. هنا ما يميز المعرفة القائمة على الشعور - المعرفة الشعرية، مثلاً - عن المعرفة القائمة على العقل. في الحالة الأخيرة، كما رأينا، تنسى الذات العارفة الأصول المجازية للمعرفة، أو، بالأحرى، تعمل على تمويه هذه الأصول عن طريق إسقاط المعاني على الأشياء في صورة ماهيات ثابتة. أما في الحالة السابقة، فلنا لا نعرف عن طريق الجاز فحسب، بل نعرف أيضاً أننا لا نعرف إلا عن طريق الجاز. فلا تمويه، هنا، لحقيقة كون الجاز في أصل المعرفة، وبالتالي لحقيقة كون الالتباس من المكونات الأساسية للحقيقة، باعتبارها موضوع المعرفة. بهذا المعنى أنهم قوله عن المعرفة الشعرية أو الشعرية إنها معرفة - الشيء في أصله.

وفهمنا له كذلك يعود بنا إلى عدوانته اللدودة للكرترة التي تظهر أكثر ما تظهر في قوله: «كم قلت: أشرق هذه اللغة الأمنية للأصول / أرج قاعدة الأصول». (ص ٢٨٨). عدوانته للكرترة مردها إلى عدوانته للتقعيد النهائي على المستوى الإيستمولوجي، في الواقع، ما يعتقد أن معرفته الشعرية الجذرية للأشياء تكشفه له هو تماماً ما يجعله يرى إلى التنافر الحاد بين المعرفة الجذرية والتقعيد. لا يمكن أن يفوته هذا التنافر مادامت إحدى النتائج الأساسية لمعرفته الجذرية هي أن الجاز في أصل المعرفة والالتباس، بالتالي، واحد من المكونات الجوهرية للحقيقة.

من النتائج الأخرى المترتبة على معرفته الجذرية أن الحقيقة المدركة هي للحقيقة مؤسنة. هذه النتيجة، في الواقع، متضمنة في النظر إلى الالتباس على أنه من المكونات الجوهرية للحقيقة المدركة. في ربطه الحقيقة بالالتباس على هذا النحو، يفترض مسبقاً وجود أكثر من معنى للحقيقة، وبالتالي أكثر من احتمال لقراءتها. ولكن من الواضح أن المعنى الذي تختار قراءتها في ضوءه ليس منوطاً بالحقيقة وحدها، بما هي شيء مستقل عن إدراكنا، بل منوط، وعلى

موضوع المعرفة، لا تتجوه ولا تتماش. والمبدأ الأخير هو ما يفسر ظمناً الذي لا يرى إلى الحقيقة الذي يظهر لنا في سؤاله البياني «أهناك ماء يروي ظمناً الماء؟» (ص ٦١)

وفي ربطه المعرفة بالمجاز، يصبح طبيعياً عدم اعتباره مجال المعرفة عموماً متشامكاً مع مجال المعرفة العقلية. العقل لا يشكل بيئة صالحة للمجاز، وهو في أفضل إجازاته المتحملة بالمعنى الطبيعية والرياضية لا يترك وسيلة إلا ولجأ إليها لإبعاد شبح المجاز. وهذا يرد إلى كون العقل يتجه بطبيعته إلى جعل الأشياء مفهومة، وواضحة. إذن، لا مكان في المعرفة العقلية للاحتمال والسيولة لا معنى بل للضرورة، الضرورة الواقعية في حالة العلوم الطبيعية والضرورة المنطقية في حالة العلوم الرياضية. المعنى معطى ثقباً ومقيد على نحو مطلق.

ولكن إذا لم يكن العقل هو المكان الطبيعي للمجاز، فأين يجد المجاز مكانه الطبيعي؟ يبدو أن مكانه الطبيعي هو في عالم الشعور والانفعال. وما يعنيه هذا، في ضوء ربط أدونيس المعرفة بالمجاز، هو أن الشعور والانفعال مرشحان لأن يكونا بين وسائط المعرفة. وإذا أخذنا في الاعتبار الآن أن علاقة المعرفة بالمجاز هي أكثر بكثير من كونها علاقة عرضية، انطلاقاً من كون الحقيقة، في نظره، لا تعرف إلا بواسطة الجاز، إذن لا بد من نظرة إلى الشعور والانفعال على أنهما الوسيلة التي لا غنى عنها لتحقيق معرفة جذرية بالأشياء. هنا ما يوحيه لنا قول أدونيس: «للكآبة شعراً / يعرف الشيء في أصله، في تجليته، في ما يؤزل إليه، والكآبة علم». (ص ١٤٠) من الطبيعي، إذن، أن تحتل الكآبة مركز الصدارة بين كل ما يضيء أماناً الطريق إلى الحقيقة:

أجمل الاتجم المضيق، في هذه الأرض،

في قبة الغرابية،

نجمة اسمها الكآبة

(ص ١٥٠)

الكآبة، هنا، رمز للمشاعر والانفعالات النفسية، بعملة ومعرفة «الشيء في أصله» لا يجوز أن نفهم هنا على أنها معرفة بالمعنى الأساسي، بل على أنها معرفة جذرية. بمعنى



فرضت نفسها، ولصبح الحقيقة، بالتالي، شيئاً مركزياً في التاريخ.

لا يلغى أدونيس، إذن، ثنائية اللغة المجازية/ اللغة الحرفية فحسب، بل يلغى أيضاً ثنائية اللغة/ العالم ويستبدل بها ثنائية جديدة: ثنائية اللغة/ السر. خارج المجاز - لغة الحركة والصبرورة - لا نجد، كما تصور الفلاسفة الواقعيون العالم في ذاته أو الحقيقة في ذاتها، بل نجد العالم مترجماً إلى لغة النظام المعرفي السائد. اللغة الأخيرة هي أيضاً لغة مجازية، في الأصل، أُنسِئتْ محاولات العقلنة المستمرة للحقيقة التي انتهت إلى ترسيخ تقليد معين في تأويل هذه اللغة أنساناً طابهاً المجازي. وهي، لأنها اللغة الرسمية لسلطة المعرفة، اللغة التي تُقرأ من خلالها أو فيها حقائق العالم. ولأنها تنزها برز غير مجازي، يصبح من السهل النظر إليها على أنها تمكس بدقة هذه الحقائق. ولكن ما إن نرى حقيقة هذه اللغة، أي نراها لغة مجازية في أساسها، حتى يتضح لنا أنها لا تنفذ إلى الحقيقة في ذاتها أو العالم في ذاته، ولا يعود بإمكاننا، بالتالي، أن ننظر إلى وظيفتها على أنها تكمن في تصور العالم أو تشيله بأمانة ودقة. هنا، لا يعود بإمكاننا أن ننظر إلى ثنائية اللغة/ العالم في النظام المعرفي التقليدي على أنها أكثر من ثنائية مصطنعة؛ إذ لا يبقى ثمة مسوغ لاعتبار العالم، باعتباره موضوعاً للإدراك، مستقلاً عن اللغة. إنه فيها أو هي فيه، ولا ثنائية بين الاثنين. العالم المدرك هو العالم المترجم إلى لغة النظام المعرفي السائد. ولذلك، يصبح الكلام على هذا العالم المترجم ميتاً - لغة، أي كلاماً على كلام.

هنا، يتغير على نحو جذري مدلول ثنائية اللغة/ الميتا - لغة كما ترسخ في النظام المعرفي السائد. فالعالم المدرك، بحسب مقتضيات هذا النظام المعرفي، لا يشكل حداً من حدى العلاقة الزوجية بين اللغة والميتا - لغة، بينما العكس هو ما يطبق على العالم المدرك، بحسب مقتضيات التصور الأدونيسي لعلاقة اللغة بالعالم المدرك.

أما العالم في ذاته، إنه عالم الأسرار الذي لا نطاله شباك الفهم. إذن هو، بعكس العالم المدرك، مستقل عن اللغة على نحو مطلق، والثنائية بينه وبينها لا يمكن أن تكون مصطنعة. ولهذا، لا سبيل أمامنا لردم الهوية بيننا وبينه سوى

نحو أساسي، بنا أيضاً. المعنى ليس مرسوماً على جبين الحقيقة في ذاتها ينظر اكتشافاً له، بل يجد أساسه فيها. ولذلك، فإن أعمق ما يصل إليه أدونيس عن طريق معرفته الجذرية هو أن الإنسان هو للمنى: «ما أعمق أن نتحدث مع جنى / أو مع نجم / بين خيال لبني الصباي / حيث يكون الإنسان للمنى». (ص ٥٦). إذن، قراءتنا للعالم والأشياء هي، جزئياً، قراءتنا للإنسان فيها. الإنسان هو الذي يسمى الأشياء، وهو الذي يقعد ويقتن، وهو الذي يقوم. إنه الجلب لكل قيمة ومعنى. ولذلك، فإن الكلام على ما هو كائن، مثل الكلام على ما ينبغي أن يكون، لا بد أن ينتهي بنا إلى الكلام على الإنسان.

هذه الأنسة الشاملة لعالم الوقائع وعالم القيم لا بد أن تختلف تماثلها على المستوى النظري والعملي، على المستوى الواقعي والمجازي، باختلاف المنظور للنزوى الذي تقارب الأشياء من خلاله. ولذلك، لا يتووع أدونيس عن القول: «ابتكر كلمات / للمكان، تصير زماناً» (ص ١٩٦). هذا المقطع الشعري الغنى بالمعنى يوحي لنا أكثر ما يوحي بالفكرة الآتية: أن نبتكر لغة جديدة نوزنا بأسماء جديدة لأشياء المكان ونزود الفاهمة بجهاز مقولي وتصوري يحدد تنظيم العلاقات بين هذه الأشياء كما يحدد تنظيم العلاقات بيننا وبينها؛ أي، باعتصار، أن تقارب الأشياء من منظور لغوي جديد هو أن نبداً تاريخاً وثقافة جديدين، ونشهد الطريق لنشوء نظام معرفي ونظام قيمي تختلف معاييرهما ومبادئهما ومصادراتهما عما كان سائداً. وكأني بأدونيس يريد أن يقول هنا: أن نستبدل لغة للمكان بلغة هو أن نستبدل زماناً بزمان؛ أي تاريخاً بتاريخ. وهذا، بدوره، يطوى على النظر إلى قراءتنا للإنسان في الأشياء على أنها قراءة للتاريخ في الحقيقة. وفي ضوء كل هذا يتغير مفهوم السلطة المعرفية على نحو جذري إذ لا يعود يصح القول إنها تستمد سلطتها من امتياز معرفي مزعوم يتيح لها النفاذ إلى الواقع المستقل عن الإنسان، بل فقط القول إنها تستمد سلطتها في نجاحها في أن تفرض على الآخرين قراءة العالم والأشياء من خلال مقولاتها ومفهوماتها هي وأن تفرض، بالتالي، نظامها المعرفي والقيمي. من هنا، يصبح مصير الحقيقة مرتبطاً بمصير اللغة التي

هكذا، كي أطيل الطريق، السؤال واستنفد  
الاقاصي

كم أردد في ذات نفسي:

أحب الخفاء

(ص ٦٦)

وتأكيده محبته للخفاء لا يفهم هنا إلا في ضوء تردده في  
«فاصلة استيقاق»: «والحمد لكل التباس» (ص ٧٩ -  
٨٠) ثمة مقاطع شعرية عديدة في (الكتاب) تجسد إرادة  
الالتباس هذه، وإلى القارئ بعضاً منها:

أيها الفجر،

مستى تمنحني الحيسر الذي يكتب ليلى؟

(ص ١٤٤)

ليس بين المكان وبينى غير الوضوح

غير أنني سابقى غموضاً،

وأوتر ألا أبوح، -

(ص ٢٠٨)

قال: لا وقت في الأرض، إلا

لكي نجعل الأرض شعراً .

(ص ٢١٠ . الشعر طبعاً هو منتهى الالتباس)

تلك دروبى أكتبها

كقصيدة بوح لا تكتمل

(ص ٢٧٧)

إرادة الالتباس هي سلاح أدونيس في مواجهة إرادة القوة.  
الأخيرة، كما رأينا في بداية هذه الدراسة، تتجلى في ثقافة  
الشاعر، في تسلط الإنسان على الإنسان، وتمارس باسم الحق  
والحقيقة المطلقين، هي، إذن، إرادة الوضوح واليقين حيث  
لا مكان للاختلاف والتمدد وشعارها الأساسي هو: «أطع أو  
تفنى»، قل نعم نعم أو يحز رأسك». إرادة الالتباس تشدنا في  
الاتجاه المعاكس؛ هي، إذن، في نهاية المطاف، إرادة الرفض

الخروج من جلدنا اللغوي، سوى أن نعتق «الكلمات من  
الكلمات» (ص ٣١٩). ولكن لا يمكننا أن نتحرر نهائياً من  
اللغة. هذا ليس بخافٍ على أدونيس؛ إذ إنه على الرغم من  
إصراره على أنه:

لم يعد يقرأ الكون - يعرف أن يقرأ الكون، /

غيد الخروج،

إلا أنه متروك أيضاً أن هذا «الخروج» في أفضل حال، لا  
يمكن أن يعنى أكثر من «... التلوح فوق شفير الكلام»  
(ص ١٩٩).

إذن، ثنائية اللغة / المرترجم، في النهاية إلى هوة لا  
يمكن جسرهما، على المستوى الإستمولوجي، بين الذات  
والعالم.

اللغة، إذن، ليست فقط، كما رأى إليها هيدجر،  
مستلهاً من فكرة يونانية قديمة، «بيت الكينونة»، بل إنها  
أيضاً، بحكم طبيعتها الجازية، حجاب الكينونة. هذا ما يفسر  
لماذا يصل ولع أدونيس بالالتباس إلى حد يكاد يجعل ما أود  
أن أسميه «إرادة الالتباس» (the will to ambiguity) الرابط  
الخفى لكل المقاطع الشعرية لـ (الكتاب). إرادة الالتباس شيء  
لازم عن روحه الهمزقراطية الراضية التجوهر، أي الثبات.  
رفض التجوهر يعنى رفض الوضوح، لأن حيث يتجوهر معنى  
الأشياء، تظهر لنا هذه الأشياء، مكتملة ومليحة بلونها،  
وبالتالى واضحة الهوية. ما يتجوهر يسمى، وما يسمى مغماء  
مع ذاته ويمكن، بالتالى، القبض عليه عن طريق مفهوم  
محدد وثابت. لا مكان، إذن، فيما هو متجوهر للسر، أى  
للالتهباس. وهكذا، يصبح مطلب الالتباس ملازماً لمطلب  
التحول وتصبح إرادة الالتباس هي إرادة الهرقطة.

ليس أدل على روحه الهمزقراطية النازعة نحو الالتباس من  
قوله في (الكتاب):

وأنا أتقلب في ذات نفسي، لردد:

كلا، لا أحب الضياء /

لا لشيء سوى أنه كاشف.

تمثيلاً للغة السلب أو لما يدعوه أدونيس أحياناً «الغة النبوة». وهو، في الواقع، يجعل سلبية هذه اللغة شرطاً لتبنيها كما يوحى لنا في المقطع الشرى التالي:

ليس للشعر غير الهجوم وغير الفتوح،

ولا، لسست من هذه اللغة النبوية إلا  
لأن موازينها

وتفاعليتها وتصاريحها

لغة للهجوم وأنشودة للهجوم

مماهله للغة الشعر مع «الغة النبوة» تعود إلى كون الأخيرة رمزاً للغة السالبة (لغة الهجوم والفتوح). وهى هذا الرمز بمعنى مزدوج. من جهة، هى لغة عن الواحد المطلق واللامتناهى والأزلى. ومن جهة ثانية، هى لغة النبوة؛ أى لغة تتخذ من المستقبل موضوعاً لها. وفى كلتا الحالتين السلب هو سمتها الجوهرية:

إذا نظرنا إلى هذه اللغة من زاوية كونها تتخذ من الواحد المطلق واللامتناهى والأزلى موضوعاً لها، نجد أن الخطب الذى يفصل بينها وبين اللغة الصوفية خيط رقيق جداً، بل نجد أن الفارق بين الاثنين ليس أكثر من فارق لفظي. ما يوجد بين الاثنين هو أن اللاموصوفية هى السمة الأساسية للموضوع فى كلتا الحالتين، مما يعنى أنه لا مكان فى كليهما لأى قضايا موجبة affirmative propositions. بمعنى آخر، لا يمكن سوى حمل محمولات سالبة على موضوع اللغة النبوية وموضوع اللغة الصوفية على حد سواء. من هنا، جاءت تسمية اللاهوت أو شبه الصوفى باللاهوت السلب. Theologia Negativa.

وإذا نظرنا إلى هذه اللغة من زاوية كونها لغة نبوة، أى تتخذ من المستقبل موضوعاً لها، نجد أنها، بالضرورة، لغة عما ليس كأنها بعد، أى عما ليس له وجود واقعي، بل مجرد وجود إمكانية. ما تشير إليه فى المستقبل ليس أى شئ بعد، ليس هذا ولاذاك ولاذلك. وهذا تماماً ما قاذ فيلسوفاً كجان بول سارتر، مثلاً، إلى النظر إلى الوعي الإنسانى على أنه متجه باستمرار نحو المستقبل، على أنه مخترق بالعدم. السلب،

والسلب. وإذا كان ما ينطبق على ألبرت كامو، كما هى لنا جان بول سارتر، هو أنه كريتيزيان العدمية - Cartesian of nihilism (أى أنه يبحث عن الكثرة وسط العدمية)، فإن ما ينطبق على أدونيس، بالمقابل، هو، فى نظرى، العكس، أى أنه يبحث عن العدمية وسط الكثرة. السابق كان يحاول أن يشق طريقه وسط ضبابية العدمية الأوروبية، حيث لا معايير واضحة، إلى عالم الأفكار الواضحة والمتتميزة، بينما الأخير (أدونيس) يحاول أن يشق طريقه وسط الوضوح والتشخيص المزعومين إلى عالم الغموض والالتباس، عالم التشك. الفرق بينهما نقرضه فروق فى ثقافتيهما. العالم الذى واجهه كامو كان، ومازال، عالمًا تزعم فيه كل أساس لليقين، عالمًا فاقد للمنى والقيمة، مخترقًا بالعدمية، بينما العالم الذى يواجهه أدونيس يعيش فى جاذبية وهم اليقين، عالم واقى كل الوثوق من قيمه وحقائقه. ولذلك هو عالم المطلقات والثبات حيث للماضى والحاضر صنوان، وإن تفرقت الأسماء والأشكال.

الغليفة ما زال معنا، باعتباره رمز للوضوح واليقين والوثوق، رمز المطلق، إذ فيه تتجسد الكليانية، على مستوى النظر والممارسة. الغليفة يحكم نيابة عن المطلق، يتكلم بلسان المطلق، يتقمص سلطة المطلق، وضحاياه ما زالوا هم هم: الشعراء والمترندين والمتحررين ومن شابههم. ولذلك، إذا كانت مشكلة كامو هى كيف يتلمس طريقه فى أجواء العدمية المكرة نحو ولو يصيص من الوضوح، فإن مشكلة أدونيس الأساسية، بالمقابل، هى كيف يتلمس طريقه فى أجواء وهم الوضوح الصافية نحو ضباب العدمية. ليست العدمية بالذات مطلبه، بل العدمية باعتبارها واسطة لزعزعة اليقين وتمكير صفو الرضوح، باعتبارها سلماً تصعد عليه فى اتجاه الغامض والمتليس وغير المحدد والمخير والمحاق، ونلقى به أرضاً فيما بعد.

فى عالم متخبط بذاته ومتعاه مع ذاته ومتجور، يصبح السؤال الأساسى لأدونيس سؤالاً عما يلزم لإحداث تجرّيف أو فراغ ما داخل هذا العالم وافتح منفذ فيه إلى الممكن، أى إلى عالم السلب.

هاجس الدخول فى عالم السلب هو من أبرز هواجس أدونيس فى «الكتاب»، وهو يتجلى أكثر ما يتجلى فى استعماله المتكرر للرموز الصوفية والمعارفات، ألا وهى الأكثر

بمعنى آخر، هو في أساس الوعي الإنساني، نظراً لكون هذا الوعي مركزاً باستمرار على عالم الإمكان.

إذن، سواء أكان المستقبل هو موضوع اللغة النبوية أم الواحد المطلق واللامتناهي والأزلي، فإنها، قبل كل شيء أخرى، لغة السلب. ولكن عندما ننظر إليها فقط من زاوية تنقائها باللغة الصوفية، فإنها أيضاً لغة المقارقات. ما يشكل موضوعها، في هذه الحالة، لا يمكن القبض عليه بواسطة أى مفهوم ولا يمكن التعبير عن حقيقته بواسطة أى عبارة أو تعريفه بأى تعريف. إنه الواحد، المطلق الفريدة الذى لا يقبل القسم أو الوصف أو التحريف. لا مفهوم الكينونية يحيط بطبيعته ولا طبيعة يمكن استنباطها في ضوء هذا المفهوم: إنه لا شيء ما هو كائن؛ ليس كينونة بين الكينونات، إنه يتخطى كل شيء، إنه السر الخبوء للكينونة، ولكنه الحقيقة الباطنة لها وعليتها الغائية. إذن هو محايث لكل شيء، أى أنه، في آن، يتخطى العالم والإنسان ويعيش في أعماقهما، بعيد عنهما بصورة لا متناهية، ومع ذلك يبقى أقرب إلينا من قربنا نحن لأنفسنا. وهو غير مترك حتى عندما يختبر حضوره، حاضراً حتى عندما يختبر غياباً. يمكن في صلب العالم ولا يستغرق فيه، يحتضن العالم ولكنه لا يتماهى معه. فيه تتوحد المحايثة بالتماى. من هنا، فإن كل عبارة عن المطلق تنتج من خلال جدلية الإثبات/ النفي، وكل تجربة لحضوره تحصل من خلال الانشطار الوجداني بين الوجود واللاوجود. إزاء المطلق، كل كلام يخرج من الصمت الصاغي ويقود إلى الكلام الصامت؛ أى، كما يبرر أدونيس، إلى كلام «ليس من كلمات». أن نتكلم في هذه الحالة، بكلام عادي، أى أن نتكلم بغير الصمت، هو أن نقول ما لا يقال، وهذا منتهى التناقض.

أدونيس، طبعاً، مثلنا جميعاً، لا يملك أن يتكلم سوى بغير الصمت، لأنه مهما تحرر من اللغة سيظل يجد نفسه «يتطوح فوق شفير الكلام». ولذلك، فإن إدراكه أن الشعر لا يحتاج إلى قيود «كى يوغل في تحرير المعنى» (ص ٧٠) لا ينسبه أن الشعر، مهما نجح «في تحرير المعنى»، إنما ينجح باعتباره مجازاً - لغة. إذن، بمقدار ما يتجس «في تحرير المعنى» يقترب من لغة المقارقات - لغة المتصوفة. ثمة تناسب طردي

هنا بين الاقتراب من هذه اللغة والسلب؛ أى اقتراب إضافي من هذه اللغة هو، في آن، توسيع إضافي لجمال السلب، والعكس بالعكس. ويوصل أدونيس إلى النقطة التي لا يبقى أمامه عندها سوى التوقف عن الكلام بغير الصمت أو الكلام بلغة المقارقات، يكون قد وصل إلى حيث لا يسهل الاستمرار في عملية «تحرير المعنى» والذهاب بالسلب إلى منتهاه إلا باحتضان لغة المقارقات.

المقارقات كثيرة في (الكتاب)، كما في نتاج أدونيس السابق. من هذه المقارقات ما يرد في المقاطع الشعرية التالية:

«سر هذا الزمن القاحل في ماء حجر» (ص ١٤٤)،  
«وجهتى في أمعاء الجهات» (ص ١٥٣)، «الكون وجسمي وحدة حلم / رحلة شعر / ألهذا نحن فراق في أوج عناق» (ص ١٩٢)، «بلى أليس الليل ثوباً / وحضوري ألى غياب» (ص ٢٣٣)، «قمر وثني / يتلألأ في مسرح نبي» (ص ٢٣٤)، «وأنا غري الآن، بيني وبين همومي جسر / قلل مطمئن / غلاب حاضِر / أحد لا أحد» (ص ٢٤٣)، «شهوائي / أن أظل الغريب المعصي، / وأن أعنت الكلمات من الكلمات» (ص ٣١٩)، «الكلام خطي في البياض... خطي في السواد.. فيه ليلي صباح / ومديحي سرثيتي...» (ص ٣٢٦).

لا حاجة هنا لأى تعليق؛ لأن المقارقات التي تنطوي عليها هذه المقاطع ليست بخافية على القارئ.

الكلام بلغة المقارقات أو التناقضات، كما ذكرنا، يعنى الذهاب بالسلب إلى منتهاه، أن التناقض هو سلب سالب لذاته. ولهذا السبب بالذات يصبح التناقض رمزاً للترحال الأدونيسي الذي يبدأ، كما رأينا، بالبحث المتواصل عن لغة قديمة يتخطى الشاعر لامله المقدم في قمم النظام المعرفي للثقافة السائلة، وينتهي به، كما سرى، إلى الإقبال في سيورة متواصلة للتخطي الذاتي self-transcendence. الخروج على عائله هو ما يدفع به إلى «التطوح فوق شفير الكلام»؛ أى في اتجاه التغمور النهائية للغة حيث أى تخط إضافي يدفع الشاعر منه بالمقارقات أو التناقضات. ولكنه ثمن يدفعه بطبيعة خاطره، إنه الثمن الذي لا بد من دفعه

ليضمن انتمائه من العادى والتقليدى والمألوف والمتواضع عليه، ليصير بإمكانه أن ينشد: «أنا ساكن هوى، ولا بيت إلا خطاى». (ص ١٤٥). وإذا كان المبدأ العلى الأساسى هو المبدأ الذى يحظر التناقض، لأن من يناقض نفسه يجهز كل شيء، إذن لا يعود بالأمر المستغرب لأدونيس، فى طلبه للحرية الخاصة، أن يذهب إلى حد خرق هذا المبدأ (وإذن انكسر أبها القيد المسمى عقلاً، ص ٨١). فكما يذكرنا بأسلوبه الشعرى الأخاذ، «لا تكتب أرض الحرية إلا لغة وحشية» (ص ١٦٤)، وبالتالى، لغة متحللة من كل قيود وإكراهات التجعين بما فى ذلك القيود والإكراهات المنطقية. والمغزى الأخير لكل هذا يمكن تلخيصه على النحو الآتى: أن تدفع بالتخطي أو التعالى إلى أقصاه هو أن تجد نفسك، فى نهاية المطاف، مواجهاً باللاشئ، هو أن تقف، أخيراً، وجهاً لوجه أمام العدمية حيث يتساوى النفس مع الإليات والشد مع ضده والنفيض مع تقيضه، فتفتتح أمامك، بالتالى، إمكانات لا متناهية للفعل والخلق وتمتع «حق الدخول إلى كل شيء».

السلبية، من حيث هى للكون الأساسى للبنية الأنطولوجية للحرية، هى سلبية متعالية -transcendent negativity- ولكن هذه السلبية المتعالية، بمثابرتها السمة الجوهرية للترحال الأدونيسى، ليس لها أى مدلول ميتافيزيقى: فهى لا تدفع به فى اتجاه حقائق أو قيم عليا أو مفارقة، بل، كما رأينا، فى اتجاه الإنسان من حيث هو مصير القيمة والمعنى. أدونيس، فى تعالیه، يطلب العودة إلى الأولى والأصلى، ولكنه يكتشف، حيثما حظ به الترحال، أن بصمات الإنسان محفورة على نحو عميق فى كل شيء. ولكن ليس الإنسان بإطلاق هو ما يحدد بصماته محفورة فى الأشياء، بل الإنسان الجسمى الذى أفرزته وأفرزت معانيه الثقافة السلطوية السائدة فى بيئة الشاعر. عند هذه النقطة يبدأ الترحال الأدونيسى يتحول إلى عالم الداخل، إلى الإنسان الشاوى فى أعماقه. عند هذه النقطة تصبح السلبية المتعالية ترحالاً فى اتجاه الذات نوعاً من التمولد، حيث يقف أدونيس وحيكاً فى مواجهة عالم الأشياء والجسماء، متجنباً قطع بلاتة، ومشتباً: «وأن تبه أمشى فى ونحوى».

(ص ٣٥)

لاقل إنتى أنتراى

ومراياى عنى منى إلى

(ص ٢٠١)

حيثى فى منى -

لا أرى من مكان

لضيق وكره

لكننى أنتاسى وأهل:

لا راية لا حدود

وكأنى صعود يقول الهبوط، هبوط يقول الصعود.

(ص ٢٤٦)

اسبقينى، يقول لأحلامه

نحو مجهولى، اغمرينى

ببهاءاته،

فطرتى أنت، مائى وطنى.

(ص ٢٩٤)

زهرة فى حديقة أيامه

تتحرر من قيدها:

قيدها عطرها

(ص ٣٢٧)

العودة إلى الذات تعنى تجاوز ما أسقط على العالم والأشياء من معان فى صورة ماهيات ثابتة، جراء عمل إرادة القوة، واستبدال إرادة الخلق بإرادة القوة. مسؤولية خلق معان جديدة تقع على أدونيس وحده الآن، ولا قيود تقيده فى سيرة خلقه هذه للمعاني سوى قيود عالمه الداخلى الخاص. إنه الآن المشرع لذاته ولعالم الأشياء. ولكنه، فى استبداله إرادة الخلق بإرادة القوة، يجد أن تشريعاته (معانيه المسقط على الأشياء) أثميه بكتابات على رمال متحركة؛ لأن الحصيلة الأساسية لانتمائه من ثقافة عالمه السلطوية القائمة على إرادة القوة هى تطهيره للمعاني من كل آثار التجسّء. إرادة الخلق

الكلام الذي يتعجز منى - أنا شكة ،

وأنا نفية ،

كل ما قلته لم أقله

والذي سأقول اختلاف

ويشبه لى أن نفسى تجتاحنى كل يوم. فلماذا

يقال: أضل سواى وأهدى سواى،

وأنا سساكن هوائى ، ولا بيت إلا خطاى ؟

(مر ١٤٥)

(الكتاب) قفزة خارج نظام النظر السائد، خارج التاريخ

المسطر بلغة الثقافة السلطوية. ولذلك، أقل ما يقال فيه إنه تحول جشائلى Gestalt Switch فى الرؤيا.

هى إرادة الهرقلطة، لأن مبدأها الأساسى هو أنه لا يمكن الاغتسال فى نهر المعنى مرتين. التعالى، إذ ينتهى به إلى ذاته، هو، إذن، تجاوز للحقيقة المؤنسة وفق معايير إرادة القوة، حيث تترجم هذه الحقيقة إلى لغة ضاعت أصولها المجازية. ولذلك فالتعالى، باعتباره تجاوزاً للحقيقة المؤنسة، هو، فى آن، عودة إلى الحقيقة الأصلية التى لم تفسدها بعد عمليات الاختزال الجرامتولوجى؛ أى عودة إلى الحقيقة فى صورة السماوة. ولكن هذه العودة لا بد أن تنتهى به إلى أنسة الحقيقة مجدداً، إنما أنستها، فى هذه الحالة، وفق معايير إرادة المخلوق، لا إرادة القوة. هنا، تترجم الحقيقة إلى لغة لا تفقد أبداً أصولها المجازية. وهكذا تصبح عودته إلى ذاته بداية تجاوزه المستمر لذاته.

## إشارات

١ - أدريس، الكتاب، أمس المكان الآن، لندن، دار الساقى، ١٩٩٥. كل الإشارات فى متن الدراسة هى لـ الكتاب.

٢ - أنطرس: William Barrett, Time of Need: Forms of Imagination in the Twentieth century, (New York: Harper Torchbooks, 1972), p. 57.

٣ - «الكريزة» (نسبة إلى الفيلسوف الفرنسى ديكارت) هى تعجب لـ "Cartesianism" ونحن نستعملها، هنا، للإشارة إلى أى موقف إستمولوجى من النوع الذى يند إلى للفرقة طابعاً يقينياً مطلقاً، انطلاقاً من كونها ذات أساس أخير هو بمثابة حقيقة واضحة بالها.

٤ - الإستمولوجيا الأساسية تقوم على افتراضين: (١) للفرق الاستدلالية تقدم على معرفة غير استدلالية ونهائية، و(٢) الحقيقة تكمن فى مطابق ما

نقولهُ من الواقع مع هذا الواقع فى ذاته. انظر، عادل ضاهر، «تأليف الإستمولوجيا»، مجلة صولف، المجلد ٧٣ - ٧٤، ١٩٩٤، ص ١٤ - ٢٢.

٥ - F. Nietzsche, "On Truth and Lies in a Nonmoral sense" in *philosophy and truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870s*, ed. and trans. by Breazale, (New Jersey: Humanities Press, 1979), p. 84.

٦ - Saul Kripke, Naming and Necessity, (Cambridge: Harvard University press, 1980), pp. 3 - 15.

٧ - Thomas Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, 2 d. ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1970).



# تحرير المعنى

## أسيمة درويش\*

تدهور الأداء الإنساني من صدمة، خلقت التحولات التقنية الكبرى ذعراً إنسانياً من المصير المجهول المجهوف باحتمال الفناء الكامل. ما بين فواجع المصير على الصميديين العربى والكونى، وفواجع التاريخ فى الماضى، يصور أدونيس حالة التمزق الإنسانى بصدق بليغ:

تخاضم صورة هذا المكان ومعناه فى - النهار  
وأشياؤه، والليل والحلم، هذا الفراش الذى  
تتناحر أشياكه فى ثيابى، ذاك الجدار الذى  
مال فوقى أو كانه - أمسكت بالوقت: عصرى  
رماد والتواريخ قش (ص ١٠٥)

إن الذعر الذى يصف بالإنسان المعاصر، يبلغ عصفه فى  
الذات الكاتبة حده الأقصى:

الحياة كما تنقلب فى جمرها،

انشقاق،

-١-

منذ بداياته الأولى، ومروراً بمشروعه الشعرى الذى امتد  
قراءة نصف قرن، وانتهاءً بديوانه الأخير (الكتاب) كان  
للذات الكاتبة فى الشعر الأدونيسى فى مساهمتها التراجمية مع  
الأرض والمصير والتاريخ تجليات كبرى لم تعرف غيباً ولا  
انقطاعاً.

فالمصير الذى يمش فيه أدونيس هو عصر الانهيارات  
الكبرى على الصميد العربى، وعصر التحولات الكبرى على  
الصميد الكونى. وإذا تركنا الشطر الأول لكونه تحصيل  
حاصل لكل قارئ عربى، فإن التحولات الكبرى فى الحضارة  
الكونية للماصرة، قلقت الإنسانية جمعاء إلى حالة من الهلع  
الفاجع. فإلى جانب ما خلفه التحقق العلمى على حساب

(\*) نائفة ممدودة - هذا المقال جزء من دراسة تعدها كاتبة حول الكتاب -  
أسس المكان الآن لأدونيس.

جسد لا يكف عن الرب

من رأسه. (ص ٢٨٨)

وهو هذا القبر.

فالقبر بيت لك [...]

(ص ١٦٧ فاصلة امتياع)

هكذا، بطلنا لهم الأكبر في حياة أدونيس ووجوده في (الكتاب) كما طالعنا سابقاً في (كتاب التحولات والهجرة)، و (هذا هو اسمي)، و (إسماعيل)، و (مفرد بصيغة الجمع)، وفي مشروعه الشعري برعته. فقرأ حاملاً عبء الإنسان في عصره، عبء أرضه، أحلامها وهمومها، وقد تغر قلبه لرؤيتها تتلوه فقاعة من زبد، كل شيء أصم وأعمى، كل شيء عليها غواء. ونشج الشاعر يصعد من أعماق الداخل:

آه من أرضنا وواهاً عليها

أبد من قيود

صباح في أبد.

(ص ١٦٢)

ولكن لهم الذي يتأكل أدونيس من الداخل، لا يتأذى من تمهله لأرضه وميراثه غاضباً - حانياً وحسب، ولا من شعوره بالذنب من جراء قصور وتوان تجاه الأرض والميراث، فهو يعلم تماماً أنه المقلد الأكثر جرأة وشجاعة في احتراق المخطوطة لبناء المنهج ومد الطرق والجسور، لكن ما يتكوى به إنسان الداخل في أحشائه يأتي من جرح «نبوي الداء» (ص ١٦٥).

إنه جرح الأنبياء الذين يعرفون صحة رسالتهم وعظيم جدواها، لكنهم يعلمون - في الوقت ذاته - أنهم سيكونون معرضين للتكذيب والتعليل والتكفير والنفي والتشديد، في عصرهم، حيث إنهم لن يصدقوا إلا بعد موتهم. وبتمير آخر، إن ما يؤرق أدونيس وحلبيه لا يصدر عن حيرته، وتردده أو جهله لما يريد، بل يصدر عن علمه الأكيد بصعوبة ما يريد.

فهو يعلن - في (الكتاب) وفي ما سبقه من نتاج شعري - بلهجة حاسمة لا تعرف الحيرة أو التردد، عن اتخاذ الكتابة - كما يفهمها - منهجاً وطريقاً له في الحياة:

في عصر لا يكف فيه الجسد عن الرب بما تراه العين، وتسمعه الأذن، وما يعبر في الرأس من أفكار وروى تفرض عليها الحريات المتاحة في الهنا والأن أن تبقى حبيسة في «قفص لا حدود لجدرانه»، لا يقدر الشاعر أن يرقن ألفاظه ويتودد للشعراء والفصحاء. ذلك أن «الحقيقة بيت» ليس فيه مقبوم ولا جبار من حوله، ولا زائر (ص ٢٨٨). فلا بد للشعر إذن أن يمارس التهور بصيغ الكتابة والكشف عن الحقيقة الغائبة المخفية، عبر احتراق الشاعر «بمظهر الشعر» لينبئ من هذا الشعر وعبره منهجاً وطريقاً إلى تأسيس تاريخ جديد:

أترام دم سائل

من جراح البشر.

ذلك الزمن المنتظر؟

(ص ٧٨)

هكذا يحمل رصد أدونيس للظواهر اليومية، والحالات الإنسانية المتردية والأحداث، إشارة إلى تواتر الحدث، من واقع كونه واحداً يتعدد بتجليات ملموسة ومستقيمة، بدءاً بالماضي مروراً بالحاضر وانتهاء بتوقع حصوله في المستقبل:

هوذا أمامك باب التاريخ

اخلع نعليك

يعينا يساراً استقم

من شيء يشبه القبر تبدأ الحكاية [...]

يمكن القول أيضاً القبر وجه.

عندما نقول عن شيء إنه وجه نقدر أن نقول عنه إنه كائن

حي ملامت ترفض أن تنسى الوجه أو تهجره.



وتسايله وتأويله

لغة آفله

(ص ٢٠٩)

هكذا يقف شاعر «الكتاب» في نقطة تتجاذبها  
الصدقات: صدمة الذعر من تاريخ مضرج بدماء اللغة؛

من أين يجيء الضوء، وكيف يجيء لهذه

الأرض المنقوعة

بدم التاريخ

(ص ١٥١)

وصدمة الذعر من حاضر، ليس أكثر من طبقات تكونت  
بالتراكم التراثي لأحداث الماضي في تجلياتها الأكثر قتلاً  
وتدميراً؛

في هذا المكان، حيث لا وقت لديك،

لكي تستيقظ أن السحابة ليست رهاساً وأن  
الوردة

ليست حربة

شك

يروض الريح أيام

تخر كأنها أسماك شبه مينة نحو شواطئ  
تخططها الفقاعات والحمد لكل التباس.

«فاصلة استيقاظ» (ص ٨٠)

وصدمة الذعر والخوف من احتمال امتداد هذا الخيط  
التاريخي باتجاه المستقبل:

[...] أشطل الوقت - أعطى إلى الشعر شطراً

وشطراً إلى حلم لا يطاق..

(ص ١١٠)

ففي هذا العصر، عصر الكتابة والتصدع والظلام  
والتفسيخ؛ لم يبق من ضوء سوى ضوء الشعر:

الكتابة؟ هيئ لحبرك موج

الترحل، واعمس لشماتك

أن تظل بلا مرقاً.

(ص ١٠٨)

وبلهجة حاسمة أيضاً، يعلن عن رؤيته مفهم الإقامة في  
الوقت في الزمن المعاصر:

هكذا يعلن: شققت غضب التحول

طريقاً وعطيتها خطواتي [...]

قالت الطريق اتركوني أقدم في ربح تتماور  
مع غباري [...]

لا تخافوا إن استدرت أو انحنيت أو ترددت أو  
تهت [...]

اتركوني قالت الطريق

لا تجزعو! إن اختلف الشجر تنوع العشب  
تكاثر الشوك

اتركوني قالت الطريق، أنا أيضاً أنكر شيئاً  
أثبتني

أثبت شيئاً أنكرني

«فاصلة استيقاظ» (ص ٨٠)

الأمر الذي يجعل الشاعر بالضرورة، الإنسان العاثر بذاته  
والمالم. والشاعر، بما هو صاحب الذات الأصلية، الحقيقة،  
النافرة من العيش، هو الأقدر على هز تيارات الوعي  
الجماعي، واستنهاض الفكر من حالة الركود، والمراوحة  
السلبية في المكان:

تعبت هذه القافلة

كيف تأتي وترتاح في كنف العصر، والعصر

يبحث عما يقف إليه؟

لحياتي - رمزاً

يعلو الشعر سراجاً

في ايل الأحياء.

(ص ١٦٥)

هكذا يعيد تاريخ الشعراء نفسه عبر المصور. يشقون الشعر، يشقون الموت شعراً، يلوذون من الزمن للموضوعي المخائق بزمن الشعر الذي يلوذون به طعم الحرية، ففي أحضان الشعر يصير الموت عتيقاً. ذلك دأب الشعراء عبر التاريخ.

لكن أدونيس، شأنه في ذلك شأن كل الشعراء والكتاب، يكتبون بنار الشعر والكتابة دون أي توقع لأي تغيير أو انفراج في عصره. إن الانحياز إلى غضب اللغة، ليس هروباً ولا كبرياء. لكن الشعر النوعي الذي يطرحه أدونيس، والمتى، ومن في صفهما ونوعهما، لا يرفع راية تدعو الآخرين إلى المشي خلفهما، ولا يطرح حلولاً وأجوبة تغطي أية ضمانة تكفل الحلول. ومثل هذا الشعر لا يترك أثراً في المكان إلا عبر ما يستقبل من الأزمنة؛

غضبي يتشرد في غيبه،

غضبي - لا هروب، ولا كبرياء

لا قبيل ولا راية.

بشراراته

يسم الامكنة

صناعته يتفجر من كبد الأزمنة

(ص ١١٢)

إنه شعر مكتوب بلغة الأجنة التي مازالت بحالة تكون. ومثل هذا الشعر لن يستولد، ولن يرى النور، إلا في ما يستقبل من المصور؛

لم يمن بعد وقتي، وأغنى مكتوبة

بلغات المصور - الأجنة.

(ص ٢٠٨)

إنهم الشعراء «يتذخر ثوب الهجير، احتفاءً بنقطة ماء» (ص ١٠٤) يتلونون بنار الشعر احتفاءً بنقطة ماء لن يسقوها في عصرهم. وفي كل ذلك إشارة إلى صموبة النص الأدونيستي واستفلاق فهمه على الكثيرين، وهم الهم الآخر الذي يتأكل دواخل أدونيس، ويحملة على القول:

أتحمل أعياء أرضي -

أحلامها والهموم

غير أنني لا أتقدم - أمشي، كائي

في القيد أمشي.

أتراني عراف هذا القبار،

ونحات هذي الغيوم؟

(ص ١٦١)

- ٢ -

في إطار البحث في النص الفني بما يحمله التعبير من معنى القيمة والمعايير الفنية، هل ثمة نص صعب يستعصي على الفهم؟ وهل تلقى ثمة عدم فهم النص على النص ذاته أم على قارئ النص؟ وهل يعني القول التالي لأدونيس إن صموبة نصه إشكالية ممسمة تشمل جميع قرائه:

ألوجوه التي من تراب

والتي لوئها ذهب

والوجوه التي يتصاعد منها اللهب

والوجوه التي عشقتني

والوجوه التي كرهتني

في مدى هذه الكرة الفاسدة،

كلها لغة واحدة

من لسان العرب.

(ص ٢٣٦)

فالحصول على مفتاح الدخول إلى النص الأدبى مشروط، قبل كل شيء، بعدم قراءته بلغة واحدة من لسان العرب. أخف أن هذه القراءة تستدعى قارئاً نوعياً يمتلك معرفة متمكنة بأمور أساسية شتى من أهمها:

١- معرفة بنائية النص الأدبى متعدد المستويات، حيث لا تستقيم القراءة إلا بالوقوف على حركة العلاقات الناطقية التى تشكل أهم خصوصية فى اللغة الشعرية لأوديس.

يتفرع عن ذلك قراءة الصورة الشعرية فى مستواها العميق، للوقوف على ما يتدفق منها من حركة للصيرورة، وجريان للحياة الناطقية المتدفقة، حيث تتراءى الصورة الشعرية، كشجرة يتخللها الهواء والضوء والظلال بهركة دائية لا يقبض عليها ولا تعرف الثبات (سنعود لتفصيل ذلك فى فصل مقبل).

٢- المعرفة الشمولية للتراث العربى بكامله، شعرًا ونثرًا، ونقده، بما فى ذلك معرفة الأديان السماوية، وبصورة خاصة النص القرآنى والأحاديث النبوية وكتب الفقه والتفسير والتأويل.

٣- معرفة التاريخ العربى وتاريخ العالم، قديمًا وحديثًا، بما فى ذلك الفلسفة القديمة التى انبثت عليها الحضارات الإنسانية القديمة، والفلسفة الحديثة فى عصر التنوير والعصر الحديث.

٤- معرفة الرموز فى أصلها التاريخى والأسطورى، ورموز الطبيعة فى أدبها الكونى، والرموز الشخصية فيما تبته من إشارات معرفية وفلسفية، لتابعة ما يطرأ عليها جميعاً من تحولات فى محرق الشعر.

٥- المعرفة المتمكنة بأصول اللغة العربية وقواعدها نحويًا وصوريًا وبلاغة، إذ تستدعى القراءة أحيانًا إعراب الجملة لتحليل ما بها من قصر وحصر وإسناد للضمائر... إلخ، لفك ما يتخللها من لبس أو غموض.

غنى عن القول أن ما يشير إليه أوديس فى هذه الفقرة، لا يمت إلى تساؤلنا السابق بصفة. فهو هنا، ينتقد الطريقة التى يقرأ فيها شعره من قبل القراء والنقاد، المبلين منهم والكارهين على حد سواء. وفى ذلك تبرئة للشعر من تهمة استعصاء الفهم، بإلقاء تيمة الصعوبة المفترضة على كيفية قراءة الشعر لا على الشعر ذاته. فإذا كان الشعر الحديث يمارس ابتكار ذاته بالتجديد والتجديد لغة، وبناء، ودلالة ومضمونًا، وتقنية وأدوات، فلا بد من قراءته من خلال هذا المنظور وعبر، وليس من خلال المنظور للتداول قراءة ونقداً، يربط الدوال بمعانيها الثابتة ودلالاتها الأحادية، تامة التكوين. نفى سياق النص الأوديسى، يمكن القول بأن قراءة الرموز - عناصر الكون الأربعة مثلاً - أو الصورة الشعرية، أو أى من المكونات اللغوية المفردة أو المركبة، عبر مفرداتها الأحادية الثابتة، ستهوى بالقيصة الفنية للنص الشعرى من أوله إلى آخره. ذلك أن الربط - الحصرى للدوال بالأصل المتكتم بدلالاته الناجرة المتداولة، يسمح ما يزرع به النص الأوديسى من الرؤى الجديدة للتاريخ والعالم، وسيلقى ما تبته الرموز والصور الشعرية والكلمات من تعدد دلالي، وإشارات معرفية، وإيماعات فلسفية. ولن يكون ناجح قراءة نص أوديس بهذا المنظور إلا إعادة لتكوين ما سبق تكوينه قبلاً. حيث يجرى بذلك تقزيم العمل الشعرى وتحويله إلى مجرد امتداد سطحي لجماليات انطباعية تستعمل اللغة موضوعاً للنسج والمتعة، ذلك ما يشير إليه أوديس فى قوله:

- غالبًا

يوهم العمق: يبدو فراغًا وسطًا.

- ما الذى قلته؟ أعد المسألة.

- سوف تبقى طويلاً طويلاً

لكى تتلمس باباً لشعرى،

ولكى تتخله.

(ص ٢٠٧)

ليس من شهورتي

أن أنسى إلى حيرة

أو إلى حيرة وأرقى شمرى بها،

وأبكي وأبكي.

شهورتي

أن أظل الغريب العصى

وأن أحتق الكلمات من الكلمات.

(ص ٣١٩)

لكن الكشف عن الحقيقة في أبعادها الأكثر هولاً وقسوة، إلى جانب استبعاد الحلول والأجوبة المطمئنة، واستبدال إثارة القلق والشك والسؤال بها، كل ذلك لن يطمعن الجماهير التي ركنت إلى قبول الموروثات دون مسائلة أو إعادة نظر، وركنت إلى تفسير العالم والتاريخ وعلاج المبادئ والمسلّمات بالطرق على سطحها. ذلك أنها اعتادت تفسير المسلّمات بلغة مريضة بجمود المعنى، وتخبر المفاهيم، مما أدى إلى تشريق اللغة داخل دلالة أسيادية، مسطحة، منسطة، لا تنوء فيها ولا انعطاف. وإذا يقرر أدونيس الخروج عن هذا المنحدر، يعلم جيداً أنه يبحث بالشعر عن المستحيل:

هل أؤخر رجلاً وأقدم أخرى مثل غري؟

كلا، سامضى أمهد دربا -

أنفس، أشتفت، أليس هذا الرجل

بين شمرى والمستحيل.

(ص ١٤٦)

هكذا يظل الشاعر «الغريب العصى» الخارج عن المسارات التي تؤثر الوقوف في الأماكن المحاذية كى لا تضيف إلى مسألتها أعماق ومغارف جديدة.

ولكن، ماذا عن مهمته الأخرى: «أن أحتق الكلمات من الكلمات»؟

انطلاقاً من ذلك، يمكننا القول بأن أدونيس يتنفي عن شعره تهمة الصموية واستمصار الفهم ليشتها - بوجه آخر - في الوقت ذاته. وإذا كان لابد من التسليم - من وجهة نظر نقدية - بأن عدم فهم النص، أى نص، لا يعود إلى النص ذاته بل إلى قارئ النص، فإن ذلك ينتهى بنا إلى القول التالي: إذا كان منشأ الصموية في فهم النص الأدونيسى يعود إلى الكيفية التي يقرأ بها، فإن فهم هذا النص يستدعي بالضرورة، قارئاً نوعياً يتمتع بمقدرة قرائية عالية على صميين: الأول، المقدرة على التصور والرغبة في متابعة الخيال والتخييل للقبض على ما يستولده النص في لحظات أحلام اليقظة. والثاني، العلم للتحكم بالمعرفة اللغوية والتاريخية والفلسفية بما هي الاطلاع الشمولي على العلوم الإنسانية. وإذا أضفنا إلى ذلك أن لغة أدونيس الشعرية تعتمد على الرمز والجاز، وتؤسس بناوعاً على السؤال لا الجواب، أمكننا القول بأن المسلك الذي اعتمدته أدونيس لمشروعه الشعرى/ الفكرى سنيناً بهذا المشروع عما يروق للناقدة الشعرية والمعادن العقلية لللازمة للغالبية العظمى من الناس نخبة وجماهير. وبتمهيد آخر، تنحصر توجهات النص الأدونيسى بالقارئ التفسير بمرآة التحدى، وحشق للمعرفة، والمخاطرة بقبول السفر مع الشاعر نحو الأساس/ القاع، عبر اقتحام المجاهيل والمناطق الخطرة، وللخوض في لجج الفكر وهوة التفكير السحيق التي تبدو هوة تشبه قاعاً لا قاعدة له. إن أدونيس يصرف ذلك جميعاً. وقد عرف مفهوم القراءة الإبداعية، مراراً، عبر كتاباته عن القارئ المبدع الذي يجب:

أن يكون شاعراً آخر: ينتج في شراكة عميقة مع الشاعر، نصاً حول العالم وأشباه عبر القراءة. فلذا كانت كتابة القصيدة قراءة للعالم، فإن قراءة هذه القصيدة كتابة لهذا العالم. (١١)

من الأمور التي ينبغي إضافتها إلى ما سبق ذكره، اختيار أدونيس التواصل مع الآخر بالكشف الكلى عن حقيقة للناسه وحجمها، وليس بالتواطع مع النص أو عليه بهندسة المشاعر المبهمة والتخدير الآنى، سواء أكان ذلك بالشعر الخطائى بوصفه امتداداً للنسابة والإيدولوجيا أم بالاستيهام البيوتوبى بالشعر على الأجوبة الإلثائية واستشراف الحلول:

الأدونيسية بالدلالات الحيوية الجديدة، وبداخل الحزن قلب الشاعر إذ يرى الناس يموتون دأبهم بقرائة النص من السطوح وإخفال ما بين القول الشعرى من دلالات حيوية بالغة العمق:

إن تقل: ذلك الماء موت

أو تقل: حجر هذه الرياح - لا أحد سيمين.

يفصل بين الحدود، طريقي

فى الكلام القريبه

والصدى فى أبعد الكلمات.

يقرأون ولا يفهمون

إنهم أحرف، وأنا غابة من لغات.

(ص ١٢٢)

كيف يحقق الشاعر التواصل والإبلاغ، والناس لا يميزون الفروق، ولا يحاولون العثور على ما بينه شعره من دلالات؟ فالشعر لا يتواصلون إلا حبا أو رجا، و«طريق الشعرية وأول الشعر منفى» (ص ١٢٩). وقد أقر الشاعر الاختيار الطوعي لنفي الشعراء، بالارتحال الدائم فى الوجود، بحثا عن المتفتح الظاهر، والمنحجب المتخفى، والملة الكامنة وراء مكونات الوجود:

أبني أننى منهم - بشر منهم

ولكننى

استخسى بما يتخطى الضياء

أبني أنهم

يقرأون الحروفه وأقرأ ما فى الخفاء.

(ص ١٥١)

العلاقة هنا بين الشاعر وقومه، علاقة انتماء لا تماثل علاقة انتماء الأشجار إلى الحقل وليس علاقة انتماء الأغصان إلى الشجرة. لذا، فإن الشاعر لا يأبه لهذه الفروق، يتابع ارتحاله الروحي فى الكون، ولارتحاله الفكرى نحو المعرفة،

ماذا يقول أدونيس فى (الكتاب) عن عزمه على تحرير المنى؟ وهل تضيق هذه الخصيصة المهمة فى شعره هما جديداً إلى همومه السابقة لأنها توسع الهوة بين نصه وقراءه فى الغالب الأعم؟ وهل ثمة قول بنسبة رئائية فى هذا الخصوص؟

- ٣ -

من الأمور التي أقر أدونيس التهاوش بمعناها، إحدت تغيير جذري تتحور فيه البنية التمييزية للغة العربية من الدلول والانعسار بسبب ركودها الطويل فوق سطوح المنى. حمل أدونيس هم العمل على غسل الأبهلية من الظلمة التي ترسبت فيها طويلاً، منذ بداياته الأولى على صعيد الكتابة والتأليف ومجلة «شعر» من جهة، وعلى صعيد تجربته الشعرية من جهة أخرى. فالشعر بصورة خاصة، لا يقتل أن يحقق قيمته الفنية إذا استمرت الدلول بالارتباط بالمدلولات الشائعة المعروفة لدى الجمهور لارتباطها بالأصول الثابتة السابقة التكوين. فالشعر ليس ممارسة تمثيلية للأفكار، بل ممارسة حية للغة:

ولا توجد القصيدة حقاً، إلا بأن تعيد للكلمة حيوتها الأصيلة. ولا تعاد هذه الحيوية إلا بالخروج من «الموت» الذي تعيش فيه لغة الجمهور. (٢)

«الكلام الذى يفصل الأرض يذوى» (ص ٢٠٢). لإحياء هذا الكلام يزجج أدونيس البنائية التمييزية التقليدية للغة، يفككها، وينفع بها بعيداً عن أصولها وثوابت مدلولاتها، دفعا بلغ المدى الأقصى تضجاً وخرابة منذ (أغاني مهيار الممشقي)، حيث جعل مهيار العالم موضوعاً ليصبح هو الذات المبركة التي تتعقل العالم وتترك العلاقة بين الوجود والموجود، وتداخل بنيتي المفاهيم التي يستكين إليها البشر بقلق فكري وفضول معرفي، تخدوه العمرة وقوة الإرادة على وجه يسمح له بوضع العالم مقابل الذات وجعله موضوعاً.

من خلال الارتحال الدائم فى الكون، ومسألة العلاقة بين المقولات المكونة للتاريخ والوجود، يتم شحن اللغة

فی معرض قرائته کتاب مالارمیه (الکتاب) يقول بلاتشو: «نحن نكتب دائما وبالضرورة الشيء نفسه مرارا، غير أننا نكتب لتطور ما، يظل نفسه فراءا لا نهائيا في تكراره»<sup>(٣)</sup>. وعلق بول دي مان على قول بلاتشو السابق بقوله:

هنا يقترب بلاتشو كثيرا من اتجاه فلسفي يحاول أن يمسد التفكير بفكرة النمو والتطور، لا بمصطلحات عضوية، بل بمصطلحات تأملية - هرميونوطيقية - تأمل زمانية فعل الفهم<sup>(٤)</sup>.

أما هايدجر، فيقول في كتابه (مبدأ الملة) عن الموضوع ذاته ما يلي:

إن عبارة «تاريخ الوجود»، لا تعبر عن شيء اعتباطي بل عن فكر أشد تسميما نحو شيء مضى التفكير بشأنه. أي أن تاريخ الوجود الذي بالكاد ندرکه لا يظهر ولأول مرة كما هو عليه، إلا عندما نعيد التفكير به<sup>(٥)</sup>.

انطلاقا من وعى أدونيس هذه الحقيقة وعيا تاما، فإنه يكتفي بأن يستبدل الثبرة التراثية الانكفائية الثبرة الساخرة اللامبالية بمأزق تلنى الروح الشقاقية وإعراض الناس عن القراءة والمعرفة في عصره. فالسخرية هنا، تتحول إلى قوة إيجابية يتسلح بها الشاعر لا ليعبر نفسه من الهموم التي تكشفها حقيقة هذا المأزق وحسب، بل إنها تمنحه مؤونة الكشف عن حقيقة المأزق، وتشتتته بالتعالى عليه ومفارقة في الوقت نفسه. حيث يتحول المأزق إلى موضوع عرضي/ زمني، ويحتفظ الذات الكاتبة بنفسها من حيث هي ذات تعرف موقعها الخاص والتميز، وتملك إدراكا واعيا يمكنها من تفسير المسافة التي تفصل بين تجربتها الوجودية/ الإبداعية بوصفها تجربة حقيقية، والأسباب الكامنة وراء عدم فهم الآخرين لها في الوقت الحاضر.

هكذا يتعالى النص عبر السخرية عن ذكر أية إداة مباشرة لذوى المقول المازقة عن العمل والمعرفة، حيث يكتفي الشاعر بتجسيد هذه السخرية، تجسيدا فنيا مذهلا في كتابته،

وارتجاله الإبداعى نحو الشعر. وهو في ذلك كله، يقذف نفسه في لجة الفكر، وهوة التفكير، ليخوض داخل دوامة، حركة تتعالى على قوته، يصارعها بذات تحتفظ بشجاعتها، وتسلح بوعدها، ولا تفرط بقوة إرادتها. حتى إذا ما اغتنت هذه الذات بإفراكتها حركة السلب المستقرة في الوجود، تجوهرت عبر الفعل الإبداعى، لتطرح نفسها مثالا لاستيلاذ الحركة من السكون والإيجاب من السلب، بل لتطرح نفسها مثالا بوصفها ذاتا تحولت إلى جوهر للعمل ومنطلق للفعل. لكن كل هذا العمق بالتجربة الإنسانية، وكل هذا الضوء المكتشف بالتجربة المعرفية، وكل هذا الموت بالتجربة الإبداعية، لا يجد من يبعث بفهمه أو يبلل جهنا لاستيلاذ الدلالة الضمنية التي يثبها النص بيا خطيا متجيبا:

علمته المحيطات إيقاع أمواجه -

علمته الصمخارى رسوم الرمال وأشكالها،

لم يحسوا الفروقات فى نبضه - وقالوا:

تتكرر الفاظه

معلما تتكرر أيامه -

ضحكت وردة

تتقلب فى المعطر أوراقها.

(ص ٣٠٤)

هل يمكننا القول إن أدونيس يتحدث هنا بنبذة وثائية لذاته، أو لشعره، أو لثراء الآخر الذي يميز عن فهمه؟

إن الشاعر الذى يعلم معنى السلب والإيجاب ويدرك مبدأ الحركة والسكون في الكون، عبر غيوض اللجة والنجاة من دوامتها لا يمكن أن يقول بنبذة وثائية على كل حال.

إن أدونيس يقول هنا بنبذة السخرية. تلك الثبرة الساخرة التي تمدد بمؤونة من القوة التي تدفعه للتعالى على غصته، والمفارقة للظروف العرضية والرؤى الرديئة القاصرة في واقعه المعيش هنا والآن. ولكن، هل يكرر أدونيس ذاته في شعره حقاً؟

بإلتها. فكونها وردة لا يستدعي منها أن تعبر  
انتباها مخصوصاً لذاتها ولكل ما يؤسس وجودها  
ذاته كوردة. (٨)

لكن وضع الإنسان بالمقابل، هو وضع معاكس لهته  
الحقيقة؛ حيث إنه «لكي يبقى ضمن الإمكانيات الجوهرية  
لوجوده، لابد له من الاهتمام بتعيين الشروط/ العلة الضرورية  
لوجوده وكيفية وجودها» (٩). فالإنسان يتابع بشغف نتائج  
عمله في حلود عاله. فهو يهتم بحضوره النوعي أمام الذات  
وأمام الآخر والعالم، بقدر ما يهتم بنتائج أفعاله وأثرها على  
العالم والآخر. فهو إذن يغير الوردة التي لا تبالي بنفسها،  
تفتتح، وتبذل عطرها مجاناً للقضاء والهراء دون أن تطلب أن  
يراه أحد.

ما يهمنا من ذكر ما سبق، هو الوصول إلى النتيجة التي  
يستخلصها هيدجر من ذلك كله. فهو يقول: إن الاعتقاد بأن  
حكمة أنجيليوس سيلسيوس تهدف إلى تعيين الفرق بين  
الإنسان والوردة من قبيل الاختلاف في مستزماماتهما  
الوجودية، هو اعتقاد متسرع يعتمد القفز إلى النتائج. وهو  
يرى أن جوهر الحكمة الضمنية التي لا يحكيها شعر  
سيلسيوس، تشير بصورة خفية إلى أن:

الإنسان، في جوهر وجوده الباطن والمنحجب، ليس  
في حقيقته الأولى إلا مشابهاً للوردة، وإن كان له  
في وجوده طريقته الخاصة المغايرة. (١٠)

عوداً إلى ما بدأنا به، نجد أن وردة أنجيليوس تفتتح فتحة  
فطرية مغلقة عن تلبيتها لداء الوجود لها كي تفتتح. أما وردة  
أدونيس فقد أخفقت الإعلان عن فعل التفتح بتقليب أوراقها  
في العطر، لأن انبعاث العطر هو نتيجة حتمية لفعل التفتح  
الذي تم تحقيقه من قبل، لذا فإن قول أدونيس «وضحت  
وردة/ تتقلب في العطر أوراقها»، يؤكد في جوهره لا على  
علاقة التشابه بين الشاعر والوردة، بل على وجود علاقة  
تماثل وتطابق كامل بينهما. فالشاعر والوردة، كلاهما،  
يلبيان لداء الوجود بالتفتح الفطري، وبإدلال المطاء بدلاً  
تلقائياً مجاكياً. الوردة تفتتح لأنها تفتتح والشاعر يبدع لأنه  
يبدع. الوردة تمنح عطرها لتعطر فضاء الكون، والشاعر يمنح

وإضاءته، وجماليته، وسحر وقعه على النفس، بالاكشفاء  
بمجرد الإشارة إلى ضحكة وردة:

«ضحكت وردة

تتقلب في العطر أوراقها

لقد دمج أدونيس، هنا، ضحكة الشاعر بضحكة الوردة،  
دمجاً صوفياً خالصاً، محققاً تفوقاً إبداعياً استثنائياً، يجسد  
التميز الفني الملحوظ للطابع الصوفي في لغته الشعرية. فقد  
استطاع أن يجسد بخمس كلمات فقط: دقة الفكر، وعمق  
الرؤية والرأيا، وقوة العبارة، ومفارقة الذات الكاتبة للمرضى  
والزمنى، إضافة إلى الطرح الخفي الصامت لحكمة تتجاوز  
مبدأ العلة؛ بوضوح محتجب والملاع بليغ. تلك هي الملميع  
الفنية التي تستلحقها أمثلة الطابع الصوفي في الشعر.

في كتابه (مبدأ العقل) (The Principle of Reason)  
يقنيس مارتن هاندر بعض الأبيات من ديوان صوفي للشاعر  
أنجيليوس سيلسيوس Angelus Silesius بعنوان (الشاروبي  
الجوال) يقول فيها الشاعر ما يلي:

الوردة دون لماذا: تفتتح لأنها تفتتح

لا تهتم بنفسها، ولا تتسأل أن يراها أحد (١١)

بالعودة إلى مبدأ العلة (لا يوجد شيء دون علة). لكن  
الوردة هنا، تفتتح دون «لماذا» أي دون علة. وهي في الوقت  
ذاته تفتتح دون «لأن» التي تجيب وتحدد السبب/ العلة. فهي  
تفتتح لأنها تفتتح.

من الواضح أن الوردة، هنا، تظهر مثلاً أو رمزاً لكل ما  
يتفتح، كل النبات وكل ما يتكون وينمو. ووفقاً لكلمات  
الشاعر هنا، فإن مبدأ العلة ليس له حضور في هذا المبدأ (١٢)  
إلا بصورة ضمنية، غير محكية، تعود إلى رجوع العقل إلى  
سلسلة الملل والشروط التي تحكم حركة نمو النباتات. لكن  
الوردة لا تكتفي بممارسة هذا التفتح الكوني الجاهلي دون علة  
أو سبب وحسب، بل هي أيضاً:

ليست بحاجة لأخذ أي اعتبار لكونها وردة.  
إنها ليست بحاجة لطرح اهتمام مخصوص

ثقة العطر بالورد: هذى

ثقتى بحياتى.

(ص ٢٨٣)

وتتابع القراءة، نحاول أن نسمع ما يقوله عقل اللغة،  
ونلتقط فكرها، في وعيها ولا وعيها؛

وردة علمت عريها

أن يكون مقاماً لها،

علمت عطرها

أن يكون طريقاً.

(ص ٩٨)

ونقول: إنه عهد أدونيس، «عهد المراتب والأفاسى»، وعهد  
الشمع، «حيث يسافر الشعر إلى الفكر، ويسافر الفكر إلى  
الشعر. وأسفار الفكر لها مخاطرها، وأسفار الشعر لها عذاباتها  
المسكرة. وحدهم الشعراء - يقول أدونيس - يتحملون هذه  
المخاطر وتلك المذابح وهم القادرون على كشف الحجاب  
عما يزهو ويتفتح بذلك وغارج ذاته في الوجود، وهم  
القادرون على الفرح عندما تنفذ بهم الرؤيا إلى ما وراء  
المرفئيات حيث يكشف لهم الغيب عن جمال التناغم في  
وحدة الوجود.

وإذا تتجلى الورد لنا، وقد تحولت إلى رمز ديناميكي مؤلف  
لحركة خالقة، لا ضمن سياقها المألوف في المقطع الشعرى أو  
الصورة وحسب، بل عبر السياق الكلى للنص، يمكننا أن  
نقول إن المزاوجة بين الرؤيا أو الطابع الصوفى والشجرية  
الوجودية عبر وجه فنى أصيل، يؤدى إلى جوهر الغامض من  
جهة، ويعطى بعداً إنسانياً متعالياً لحكاية القصة الإنسانية أمام  
العالم والوجود، من جهة ثانية.

بناء على ما سبق قوله حول تحرير المعنى، ماذا نفهم من  
السؤال التالى الذى يطرحه أدونيس حول تحرير المعنى:

كتابة المصراع عطرًا وعطرًا لكتابة هذا المصراع يخرج من أكمال  
الشعر (ص ١٠١). الورد لا تهتم بنفسها ولا تطلب أن  
يرى تفتحها أحد، والشاعر يدع ولا يأبه إن فهموا قوله أم لم  
يفهموا. فالشعراء، إذن، يمارسون الحياة بكيفية مطابقة  
لممارسة الطبيعة لها، يحملون بغبوبة خارج العلاقة بين الملة  
والمطلوب: «المقول النبوة، مثل الطبيعة، تحيا وتعمل في شبه  
غيبوبة» (ص ١٤٧). إن تبرعم الورد في الطبيعة، وتبرعم  
القصيد في الشعر، كلاهما، فعل مهيا للتفتح في المستقبل:  
«إننى مثل ورد لا يبرعم إلا/ في اتجاه غد يقبل» (٢٤٨).  
فعل للتفتح يتأسس بذاته وله علته مع ذاته وفى ذاته، فهو  
بالضرورة فعل يتسم بالكمال الداخلى، والجمال الشامخ  
الذى يتنمى إلى الدوام الكولى.

ضحكت وردة

تنتقلب في العطر أورداتها...

هكذا يحكى الشعر الرفيع دون أن يحكى، يقول لنا  
الحكاية بلغة نوعية هي لغة الصمت، اللا كلام:

أتركوه لتهيامه،

يقراً الغيب فى وردة

ويقول الكلام الذى ليس من

كلمات

(ص ١٠٠)

حيث تلوح «الحكمة» في الصورة الشعرية ضوءاً حاضراً  
غائباً، يتوارى في منطقة شفقية تشوبها الظلال. وهج داخلى  
تبتطنه اللغة كثوة شحنة داخل جسد القصيدة، يسطع في  
جوف الكلمات وتخللها بشفافية تتوشح الفموض بسحر  
أخاذ. نقرأ، فنحس حضور هذا الضوء، ونتميز عن الإحاطة به  
والقبض عليه، لأنه يبقى غائباً حاضراً فى آن. ونكره أن نمود  
خائبين بقرائنا، فتتابع القراءة، نقلب (الكتاب) نهتج عما  
تقوله الورد في صفحاته لاستششف رسالة أدونيس المصروغة  
بلغة الباطن:



شعر، -

هل يحتاج الشعر إلى قيد

كأن يوغل في تحرير المعنى؟

(ص ٧٠)

يدعو أنه جرى تضمين الاستفهام هنا بمعنى التقدير والإيجاب، فثمة إشارة إلى إجابة ضمنية: نعم يحتاج الشعر إلى قيد - أو أكثر - كأن يوغل في تحرير المعنى.

بالرجوع إلى السياق الدلالي العام لـ (الكتاب)، نعر على إشارات تيمنا إلى كون مهمة تحرير المعنى فعلاً مركب الأبعاد، حيث يتم تحرير المعنى بتحرير اللغة من أزمة الثبات الدلالي من جهة، ويتم عبره تحقيق القيد/ القيود، والحرية، للشاعر في آن.

إن تحرير المعنى بإعادة الحيوية الأصلية للكلمات لتحقيق الممارسة الحية للغة، تتطلب فرض القيود التالية على الشاعر:

أ - أن يكون شجاعاً لا تموزه الجرأة لتحرير نفسه من قيودها الداخلية كي يتمكن من الإبحار عكس التيار باتجاه المناطق العظرة، ذلك ما سيحتمنه من تيش التاريخ بحثاً عن المفاهيم والرؤى الموروثة التي يستكين إليها البشر، لوجابها بالفكر النقدي.

ب - أن يكون متيقظ الوحي، لا تستميله الادعاءات المتسرعة والحلول المرحلية الناجزة التي تطرحها المؤسسات السياسية والحزبية، والاقتصادية والإيديولوجية. وبصير آخر، أن يجابه كل ما ينطرح بوصفه بقيماً، بالشك والقلق والمساولة عبر الفكر النقدي.

ج - أن يملك المقدرة على قراءة العالم وتاريخ الوجود قراءة تأويلية أصيلة بالمعنى الأعظم للكلمة؛ حيث تتمكن تلك القراءة من بعث الرؤى الجنبلة للعالم والتاريخ الواقعي أبداً في مهب الصيرورة وعصلها.

د - أن يملك المقدرة الشعرية على جمع الحضور الفترق للزمن في لحظة واحدة ويشتتها بقوة توليدية تتجدد ذاتياً.

هـ - لتحقيق ذلك كله، لا يقدر الشعر أن يقول، إلا بلغة المجاز؛ أي ينقل ما تراه العين وتسمعه الأذن من مرتبة الإحساس إلى مرتبة الإدراك والفكر عبر الاستعارات المجازية. هكذا تتحرر اللغة، وتحرر المعنى، بفرض كل هذه القيود على الشاعر. لكن اللغة تبقى هي اللغة، وتحرر المعنى لا يتم بالخروج على سلطتها بل ضمن حدود قوانينها وأنظمتها. التحرير يتم بالتغيير في المضامين والرؤى والأحلام الماردة؛

ما الذي يفعل الشعر والصرف [...]

لا أضيف إليه لا إ شاء الذي لا يشاء.

وأرى كيف يفتح أحضانه

للائك أحلامى المارده، -

نحن في جبة واحدة.

ولكن، هل يشكو الشاعر هذا القيد، بل إلى أي مدى ترققه كل هذه القيود وتقل كاهله؟

إن أدونيس يصرح بجلاء ووضوح بأنه لن يشكو قيده، وكيف يشكو قيده؟ يستمد منه الحرية إنه لا يتواصل إلا حباً أو وحشياً، ومن يملك المقدرة على الحب والمقدرة على الإبداع، هو إنسان حر من الداخل، إنسان قادر على الارتحال والتطيق دون جناح،

لا أتواصل إلا حباً أو وحياً

لن أشكو قيدي

هذا اليوم لأى جناح.

(ص ١٣٩)

فـ «الكلام خطي في البياض»، والشعر ارتحال، «درج صاعد وتهابيل كشتف» والشاعر يكتب، بأخذه رعب، ويحن وأسائل نفسى، هل أكتب حقاً، أم أحترق، لكن الشاعر يلوذ بالموت شعراً، والاحتراق وسيلة الذات المبدعة للإسهام والمشاركة في بناء الكيان الحضارى في العالم.

- ٤ -

لم يعرض شاعر عربي معاصر لمثل ما تعرض له أدونيس من انشطار في معيار تقسيمه على الصعيد الفني والفكري من جهة، وفي علاقة الناس به، بين الحب الكبير والكبر الدفين من جهة ثانية.

إنه دائماً في نقطة تتجاوبها قوتان متناقضتان بحدّة. فهو المبدع المنفرد الأصول، وهو العاشق الأولى للأمة، والزاح الأول تحت وطأة غلباتها، هو ابن التراث الوفي، بل الأكثر وفاء لإحيائه وممارسة فعل تجديده، وهو يقبض ذلك كله في آن.

(الكتاب) لا يذكر بحالة التشابه أو التطابق بين ما يعرض له أدونيس من هجوم واقتراء، وما تعرض له المثني في عصره، من حسد وسجالات نقدية مازالت مستمرة إلى الآن وحسب، بل إنه يكشف عن الجرح الدفين الذي ألم بالشاعرين كليهما، وترك أثره في إبداعهما وحياتهما الروحية في آن.

في الأعمق، وحتّى منطقة الأحزان، يوازي أدونيس جرحاً يتوشع بالخيبة والألم؛

ليقب ما تبقى

من ضياء الطريق:

للعداوة وجه الحياة، وللموت وجه

الصديق

(ص ٢٠٤)

هذا الإحساس المتمكن من ذات الشاعر، الذي يتم عن رؤيته العداوة زوجاً ظاهرياً لدى البشر، سيغلب الشاعر في زمن النص، دون أدنى محاولة منه لرد هذا الشعور أو مغالبتة. فكلما عصف الألم بلغت أدونيس مما يقبه ويلقاه من الحسد والذم والافتراء والتجني، هبط الدفق الحيوي في حركة النص ولقاعه، وتعرض صوت الشعر الذي عهدناه في النص الأدونيّ قابلاً للتجديد بالدفق الموجي إلى الانحسار في المد، والإيقاع وحالة الانسجام مع الكون:

«في البدء كانت اللغة»، واللفة هي الخيول التي تجر عربة التقدم والتطور العلمي والفكري في آن. وكى تحقيق الأم سورها أمامياً عبر السلسلة الثلاثية للزمن، لابد لهذه الأم من فك وثاق اللغة وتحريرها من أصوات الماضي التي تسكنها كي تستمد قوتها على السفر والالتقاء للمستقبل.

الكلمات ليست وسيلة لتجسيد الأفكار، بل هي كائنات حية تفكر من خلال الشاعر وعبره، ولها تاريخ. وما يود أدونيس الإنصاح عنه، هو أن أعمية الشاعر لا تأتي من استيعابه العميق لفته وقراءه وحسب، بل من حضوره للتميز بإسهامه في إراء اللغة وإضافته الجديدة للتراث.

فتاريخ الفكر في الوجود، ليس خطاً يمد من نقطة انطلاق واحدة مداً مستقيماً لا انعطاف فيه ولا تعويجات، بل هو خط ذو مسارات وانحرافات صاعدة هابطة، في آساف تمتلي بالفنانات والمفهومات والاحتمالات والتحويلات. وتصور آخر، فإن للكلمات في التراث تاريخاً من التحويلات. لذا، كان لا بد للشعر الأصول أن يمدع لكل كلمة تاريخاً جديداً. أن يصعد من قرارة التراث، مضيقاً إلى التحويلات التي أنجزها سابقوه بهذا جديداً يؤسس لتاريخ جديد من التحويلات، حيث يصبح للكلمة ضوء ووجه جديد، وعلاقات جديدة، وظلال أخرى تتجدد وتتغير حسب سكنها كل مرة في سياقات مبتكرة وجديدة. ولذلك تتحول الكلمة، بتنازعها الجديد، إلى رسم حياي بدلالات أخرى، بل بكلمات أخرى.

إن تحرير المعنى الذي آثر أدونيس أن ينهض بهيئة طول مسيره الإبداعية، يتجاوز في رأينا حرص الشاعر على امتلاك «الكلمات» باستعمالها على وجه لم تستعمل به من قبل؛ ليس بجعلها تمثل مبرراته الفنية ومخبر صوته الشعرية وحسب، بل إنه يصير عن طموح كبير في وحي الشاعر لتحرير اللغة من تاريخها، من رقعة الزمن، من وثاق الماضي والحاضر لتخضع للقدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها، والالتقاء إلى هذا المستقبل بجدارة.

إن فكرة النمو والتطور عند أدونيس، لا تستثني اللغة، بل تعطيها من الأهمية موقماً أولياً. لذا فإن تطور اللغة هو أحد العناصر المكونة لمسيرة التطور الحضاري كلها.

مودةً بعض ما في، فيها -

أترله الترحل بيتي؟

(ص ١٨٥)

لكن ما يحل بالشعراء والمبدعين من التجني والحق الأذى والرفض، هو فعل متعالم، فعل واحد لا يتحدد بزمن موضوعي، لأنه قابل للتكرار والاستمرار في كل زمان ومكان. فقد اتهم المتنبي بأنه زلتيق، فائر، وشعوي، ونالت هذه التهم فلانها من أدونيس والعديد من الشعراء والكتاب في عصره. ليس لهم هنا اسم الجلال، ولا اسم الضحية، ولا زمان الحدث أو مكانه، بل تكمن الخطورة في استمرارية ممارسات القمع الإنساني، لا بإطلاق العقيم والإدانة العشوائية وحسب، بل أيضاً بإزلال العقاب حسباً ونهياً وتشريفاً وتغلاً.

جلادون لهم أسماء

جلادون بلا أسماء

أشباح تاتى في غارات

وحروب تجرى في أنفاسك بين العين

وحلمك - وهب

في الكلمات وفي الأشياء.

(ص ٢٤١)

أشباح لا مرئية، تهاجم الإنسان، تأتي في غارات الواحدة تلو الأخرى، وحروب يشعلها الرب داخل الإنسان، حروب في الأنفس، في الأحلام، بين العين والحلم، والإنسان طريد، فريسة لغارات الرب من الداخل، وغارات الرب من الخارج، وإزقاعه بالتصوير الشعري بلغ حداثاً مدعلاً من الإضاءة والقدرة على إيقاظ وجدان القارئ وتصوره.

لكن الجرح الحقيقي الغائر عمقاً في ذات أدونيس، لا يصدر عن تلقى الإساءة العامة إلى ذاته بوصفه فرداً، بقدر ما يصدر عن أنه من تمكن هذه الروح التلميمية من الأمة

للنجوم الصداقة - (أين البشر؟)

والنجوم اغتراب وشطآن حلم

كي تعود إلى ما تغربت عنه

أو لنبدأ ليل السفر.

هكذا قلت، واخترت عائلة من شروق: [...]

(ص ٢٢٠)

تنقل التجربة الإنسانية للشاعر استعالة الغور على صداقة حقيقية بين البشر. ومن خلال بحثه عن مخرج لقبول التناقضات وتهذبة المرات وخيبة الأمل، لا يجد الشاعر مخرجاً لجانبه اغتراب الذات عن الآخرين إلا بمقد الصداقة مع إنذاعه وشعره. إنه يلوذ بالشعر، باللغة، بكلماتها التي تضيئ ليله وترسو به في شطآن الحلم. هذه الآلام الحقيقية، التي تحرق دواخل أدونيس، لا تختلف من حيث الجوهر والمصدر عن الآلام التي كانت تتأكل دواخل المتنبي. فللمداوة في حياتيهما أكثر من وجه، وأكثر من اسم، بدءاً بالسلطة، ومروراً بالحاسدين، وانتهاء بالأصدقاء. لذا، نجد أنه كلما هبطت هذه الموضوعات إلى زمن النص، سيقول: الشعر بنيرة حنة، ولقاع داخلي خفيض وجريح، سواء أكان الصوت لأدونيس أم للمتنبي على حد سواء. في المقطع التالي ينقل الشعر غربة الشاعرين كليهما، بصوت مشبع بعمق المرارة التي تثلل بمن يعيش منفياً قسراً:

عشقنتي البعيدة، لكن من أمروا عليها

كرهوا أن تكون عشيقتي، أن نتقني

بصفاءاتنا -

يسكر الأفق منا،

ويسكر فينا،

ويلايس أطرافنا،

هو ذا، أترحل نحو التتوخي، أمضي

الروحية للضنية التي تفجر في دواخله عيوناً جارية للدموع  
روحية لا تلمحها العيون،

خندان: عيون جارية

لدموع

لا تلمحها عين.

(ص ٣١٩)

برغم ذلك، غنى ولا يزال ينثى كى يوسع آفاقهم، وأحب  
عليه وعطائه من أجلهم،

لا أنال أغنى

كى أوسع آفاقهم.

وأحب خطاياى من أجلهم،

فلأقل: إنهم هجير

وأنا فيهم.

(ص ١٥٦)

إذا يكشف النص عن معاناة اللات الكاتبة خلال نقلها  
للتجربة الإنسانية والأفكار والرؤى والأحاسيس والتناقضات  
الداعية للشاعر، لا يسعنا إلا القول بأن هذا الدفق الهائل  
من الألم الإنسانى الحقيقى والعميق، لن يتحول إلى جرح  
فى جسد الشاعر - النص، بل إلى نبع جوفى لا يرى فى  
الجسد المرئى للنص، ولا يسمع لإيقاع الهدير لحركته الغائرة.  
إنه هدير داخلى غائر العمق يتلصص روح الشاعر وروح النص،  
صاعداً هابطاً مع كل شهيق وكل زفير لروح الشاعر المتلصصة  
بروح النص، هدير لصوت يهتق من مناطق لا ترى، يتجاوز  
أطلال الكلام وركام اللفظ فى جسد النص هابطاً إلى ما  
تحت الأعماق ليمتص دواخل أدونيس ويتأكلها بصمت  
مشوب بالشبح:

كفى لى أن أنور هذا الظلام

وأخرج من ذلك للركام؟

(ص ١١٧)

بأسرها، كحالة شبه معمة تنحصر أبعادها السلبية فى حدود  
الأذى الشخصى للأفراد، بل تشمل الناس جميعاً بالتمهير  
الشمولى. إن أذى المسكين لأنفسهم أكثر خطورة وهو لا من  
أذاهم له. فقد تحولت عادة الانصراف عن التفكير الكلى  
والاهتمام بالشخصى والمرضى إلى عادة عقلية سائدة عند  
القوم، تركتهم فى حالة من الوهن الروحى والفكرى وتعلم  
القدرة على الخروج من المأزق الكيانية الكبرى التى تنل  
بالدمار الوشيك. فالوطن - ماحل ماحل - إلا من صرخات  
وأبواق رعب، والنير يبرج المكان يزلزل ذات الشاعر رعباً من  
هول ما يجرى فى الزمان والمكان:

لا العدو الذى يدم

يوقلب الروح فيهم، ويوحد ما بينهم،

لا حضور يواخى بين أشقتهم،

ورؤاهم و أصالهم نقل مقل، وصداقاتهم

مرش آخر خلقه لقتل الأحبة والأصدقاء،

من هم، من تراهم يكونون، يا هذه

السماة؟

(ص ٢٩٥)

هكذا ينثى النص زمه لحظة لحظة، ناقلاً وجدان الشاعر  
ورؤاه من حمز الشخصى الراهن إلى حمز الكلى الشامل،  
حيث يتجلى الجرح الدائى للشاعر بنداً من جرح الأمة  
كلها، ومن معاناة تروح الإنسانية كلها تحت وطأها.

إنه الجرح الروحى لنبي يعيش فى عالم من الأرواح  
الجبرية، جرح شاعر يعلم يقيناً بأن اللوات اليائسة،  
المسحوقة، المستلبة، هى الأكثر اقترافاً للأفعال اليائسة، وهو  
الذى يقف شاهداً على أذاهم التدميرى لأنفسهم قبل أذاهم  
له. إن معرفته بالحقيقة مع جهلهم لها، تقلده إلى نقطة  
يتجاوز فيها الألم من القوم والألم عليهم فى أن. يرحمونه  
بالحجارة فينفضر قلبه منهم وعليهم، وتتضاعف حيرته منهم  
ولأجلهم. وليس أقدر من أدونيس على تصوير هذه الحالة

## - أ - الرمز / الهواء

يتحول الهواء بظهوره ومحمولاته الدلالية المشيائية، إلى موضوع استقطب اهتمام الشاعر عبر تجرته الشعرية بكاملها. وللهماء بوصفه موضوعاً يتكرر في النص الأدونيسي، ظهورات تتناقض في محمولها الدلالي بين سلب وإيجاب. فهناك الهواء الراكد، الخالق، المقعم بالغبار، والمفرغ من أية دلالة حيوية.

الغبار الشريد الاصم الغبار -

الخطى

لونه ورق طائر

وهواء بلا نكريات.

(ص ١٣)

على أن أدونيس، في الغالب الأعم، يحمل ظهورات الهواء الناقلة للدلالة السلبية، تاركاً له بوصفه حالاً أن ينبع بما يشبهه ويذكر به، ويعني الهواء في حالته العاصفة لينبيه بناءً فنياً مقفلاً بصوره رمزاً لفعل الخلق والتجدد خارج الزمن.

وكي يصعد المبدع بموضوعه إلى ذرى الأوج التي يتبوها الرمز، يتعين عليه أن يجعل هذا الموضوع قاسماً مشتركاً للمعاني الكيانية الكبرى في الوجود. ويتحقق ذلك عبر الاستناد للتبادل بين الرمز والمزيد من المكونات اللغوية الناقلة دلالات تلمس التصميم الجمالي الذي يطمح إليه المبدع:

كلماتي رياح تهز الحياة وغنائى شرار<sup>(١٢)</sup>

في حال حلف «الرياح» من الصورة الشعرية السابقة، متفرغ الدلالة في الصورة من معنى العصف والتغيير لتحمل إلى التناغم مع الحياة بإعطاء الشعر سمة هذهة الحلم الجماعي: كلماتي غناء يهز الحياة. وبذلك يأتي المكون اللغوي الفردي «الرياح» مقفلاً بالقدرة على العصف لا بالسباق الجزئي للصورة الشعرية وحسب، بل بكل سياق يسكنه ينتقل إليه من أول القصيدة إلى آخرها. ذلك أن «الرياح» بوصفها رمزاً مشحوناً بدلالات العصف، والصعود،

## - ب -

يفهم أدونيس الكون، من خلال الرحيل فيه وإليه والتغلغل بين مكوناته، ولزوايف السمع لما تقوله هذه المكونات. وبما أن رؤيته للإنسان باعتباره قيمة تتمحور حول فاعليته الإنتاجية، أو قدرته على الفعل الخلاق الذي ينقله من مرتبة المخلوق إلى مرتبة الخالق، فإنه بهذه الرؤية ذاتها، ومن هذا المنظور، يفهم عناصر الكون ومكوناته، ليصنفها عبر لغاتها التي هي أفعالها الناطقة عنها، إلى مكونات مخلوقة، ومكونات مخلوقة وخالقة في آن.

وبما أن الحياة الداخلية لأدونيس - كما عبرنا عنها عبر تجرته الشعرية برمتها - مطبوعة على التوجه والاجتذاب نحو الحركة والتحول والتجدد، فإن اختياره موضوعاته من الواقع الخارجى يتم بناء على تلبية هذه الموضوعات للمتطلبات المتشردة على الصعيد الفنى من جهة، وتلبيةها للنداءات الصاعدة من الحياة الداخلية للشاعر من جهة أخرى. فهو ينتقى من الموضوعات ما يلي طموحاته الفنية والفكرية، ومعارجه الروحية الصاعدة من التصميم على المفارقة لزمانية الواقع المقمى، والحشود المستلبة، بحثاً عن الذرى:

إنه الريح لا ترجع القهقري، ولما لا يعود إلى منبعه

يخلق نوعه بدءاً من نفسه - لا أسلاف له وفى خطوات جذوره،

يمضى فى الهاوية وله قامة الريح.<sup>(١٣)</sup>

أرخت هذه المسرحية التي أطلقها أدونيس في (أغاني مهيار الممشقي) لخطوة تحويلية كبرى في مسار مشروعه الشعرى. فكي يقول بلغة عصره ويتجدد فيه، كان لا بد له أن يستبدل بلغة الإنشاد التمجيزية لغة العصف والكشف والاختراق. كان لا بد له من خلق لغة شعرية خاصة به، اكتسب فيها وعبرها كل من الرمز، والصورة الشعرية، والدال، والإيقاع، والبناء، السمات الفنية الخاصة بما سماه النقاد: لغة أدونيس الشعرية.

التخييلي للشاعرة أى بوصفه بلرة زرعت في جسد الصورة الشعرية، والنص، لتصبح جزءاً من هذا الجسد، وتفهم حسب أنظمتهم وقوانينه الداخلية وسيرورته وخصوصيته، وفي سياق الأدوار الجمالية والفكرية التي يصيرها الشاعر مؤدياً لها. فالرياح، في النص الأدوني، يرمت، تحمل بوجه مضمر وضمني إلى نواة مفهومية يصدر عنها الرمز ويصب فيها، هي: الاستباق. انطلاقاً من وحى الشاعر هذه المقولة، ينهض الشعر بمحاولة إعادة صياغة الذاكرة والتاريخ والواقع في آن:

الرمال كتاب المبحاري

والرياح تأويله.

(ص ٣٣)

فلو خلت الصورة الشعرية من «الرياح» لانحصر المعنى في دلالة وحيدة البعد: الرمال كتاب المبحاري وتأويله. وفي ذلك حكم قاطع بموت الحضارة العربية وانتهائها. ولكن، بالإسناد الحاصل بين الرياح وتأويله (التي جاءت بصيغة الجمع لا الأفراد)، سيصعد الرمز بحركة ديناميكية إلى أوج المعنى، مثلثاً حركة الجوهر، وكاشفاً عن حضور السلب والإيجاب، السكون والحركة، معاً وجميعاً. فإذا كانت الحضارة العربية تعاني من المقم واللاحضور الكوني بسبب فهمها من خلال هيئتها الأولى وتحجرها بصورتها الماضية الثابتة، فإن إخراج هذه الحضارة من حالة المقم والا جدوى يستوجب إعادة قراءتها، لإعادة (تأويلها) برؤى عاصفة، جديدة، تقفز بها باتجاه المستقبل وتبحث في وجهها الشاحب الدم والحيوية:

من جهات دمشق وبغداد، تأتي رياح،

لا لفتح ولا ذرع،

والنمر للبر كالرمل

جأت على شجر الأزمنة ..

الرياح دم الأمكنة

(ص ٣٠٢)

والسرعة، والتقدم الأمامي، والانفلات من قوانين الحد والسيطرة، عند استدخاله في الصورة الشعرية سيبحث فيها حركة المرج التي لا تتي تستولد ذاتها من ذاتها. فحركة الموج، تخرض الولادة في البحار، وتخرض الهواء على نقل البذور وتحقيق الخصوبة في الطبيعة، وتذلل الغيوم لتلتاح عاصف يؤزل إلى ولادة المطر. إن حضور «الرياح» بكونها عنصراً مشاركاً في صنع خصوبة العالم من جهة، وبمرورها الصاعق المنفلت من عوامل السيطرة عليها من جهة أخرى، سيفجر قنوات تتدفق بالحركة الداخلية التي تتدفق إلى كل مكون من مكونات الصورة الشعرية:



حيث ستطبع (كلماتي وغنائي) بالحالة العاصفة للريح التي تمكنها من فعل الاقتحام والاعتراق وهز الشرار. هكذا يصصف إسناد كلماتي إلى الرياح بمفهوم غائبة الشعر، ليمتص الشعر في العالم حضوراً استثنائياً، فعزوه في العالم ليس عابراً ولا سطحياً، بل هو كمزج الرياح، عاصف وشعر في آن.

هذا الرمز المفعم بالمعاني الكمية الكبرى في الوجود، سيفجر في الصورة الشعرية حركة الصورة، التي ستمضي بالشاعر بعيداً عن هنا والآن:

لا يقر: الدروب شهيق له،

وزفير، -

حكمة الريح تمضي بعيداً به.

(ص ١١٥)

فكي نكشف حكمة الريح التي تمضي بعيداً بالشاعر لا بد أن نفهم الريح بوصفها رمزاً بدلالة الأدونيسية؛ أن نعتد فهمه بوصفه رمزاً يتخلع عن أصله ومصدره ودلالته المعجمية والمثولوجية والدينية، بمجرد دخوله والتحامه بالعالم

فالسماء، كي تكون وفية للحياة، لا تتزين بالنجم وحده بل بالنجم والريح ماء، والطير تتعالى على ضعفها، تخلق قوة من ضعف تكوينها لتهاجر مليحة نداء البقاء. والصباح يرتل أنشودة يحيى بها مهرجان الروايات التي تحققها: السماء، والريح، والنجم، والهواء، والريح، والطير، ويحيى بها أيضاً الشاعر الذي يقوم معراجة نحو الضوء من قاع ظلمته وعلماته.

ومع تنامي عملية إسناد الرمز والإسناد إليه، تسابع اكتشاف المزيد من التشكيلات الفنية والبنى الفكرية التي يخلقها الشاعر وتتخلق بين يديه في زمن النص، والتي تفتح باباً لـ «أنا النص» للتلاحم مع العناصر الوافدة من الخارج على وجه يتعلق فيه الحلم والواقع حيث يتلبس حلم «الأنا» حالة الرياح ليحول إلى إمكان تحقيق الحلم في الواقع:

سأبوح بظني

لمحب رياح سرية

كي تنقله

للأفاق وللأصوات البدية.

(ص ٦٨)

والسر الذي يود الشاعر نقله إلى الأصوات الثائرة، يتجاوز الرغبة الجامحة في تفكيك الواقع، وحلمه كلياً لإعادة بنائه على وجه جديد، إلى العمل على الهدم لإعادة البناء:

أنتسني للرياح، توحد قى عصفيها

بين وجه القراب، ووجه القضاة

ووجه البشر.

(ص ٣٦)

من الواضح أن الوحدة الدلالية المهيمنة لا في الصورة الشعرية وحسب، بل في المقطع الشعري بأكمله هي: «أنتسني للرياح». فقد جاءت الصورة الشعرية مسبوقة بقول الشاعر:

الرياح العاصفة، التي تقطع ما يجشو على مسورتنا من ثمار أشبه بالرمل، هي التي تيمت في الأمكنة السماء. إنها لا تنتمي للهواء في حالته الراكدة، الرتيبة، وفي مروره السلبي المفرغ من الفعل. كما أنها كذلك لا تنتمي للرياح الباكية التي تكشف بالمعرفة الانكشافية وراء الذات، دون أن تقدم على فعل التغيير:

صفصاف باه:

دفتر حزن

تأتي الريح إليه ..

لا تقروءه

رياح باكية

تقلب فيه، وتقلبه.

(ص ٣٠٧)

هكذا يحول الرمز الصورة الشعرية إلى تجربة كيميائية يستدخلها الشاعر إلى حياته الداخلية، ويستعملها في منطقة الحسوس والرؤى. وبالتعام هذه الرؤى بالكلمات المتخلقة في العالم التخيلي المبدع (يفتح الدال) تكتسب المكونات اللغوية للصورة الشعرية صوت الشاعر وملاح حياه الروحية بما فيها من حالات المد والجزر، والقوة والضعف، وما فيها أيضاً من إحساس عميق بتأخر الوجود:

ألسماء تزركش سرورالها

بتخاريم غيم وديح

والصباح يدرتل أنشودة للطير التي هاجرت -

صورتى، صورتى،

برج ضوء تحيله

يترنج، واللبل معراجة ..

صورتى، صورتى.

(ص ٦٥)

أنتمى للشر

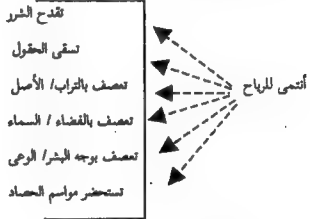
أنتمى للحصاد، احتفال

بالحقل، لسقائه

قلقاً، ناحلاً.

(ص ٣٦)

فمن هذه الوحدة الدلالية مستفجر حركة العلاقات  
الداخلية لتندفع إلى جميع المكونات الصغيرة في المقطع كله  
على الوجه التالي:



هذه الحركة الموجبة المتدفقة من «الرياح» تندمج بالحالة  
الروحية للشاعر، لتمنحه الحرية من جهة، ولتقلص صوت  
الشعر من نبرة الحلم والتعنى إلى نبرة اليقين وتقرير حلول  
الحلم بالواقع، وتحقيقه الفعلي بامتلاك الشاعر مفتاح التشوير  
والتغيير عبر امتلاكه الشعر المعاصف، الفاعل. فاختيار الشاعر  
«الرياح» الصادرة من حركة اندفاعية لا سيطرة عليها،  
ودمجها بمصيره الوجودي، أن يجعلها تولدًا لحياة روحية  
تكفي من الحرية بمجرد النزوع إليها، بل يجعلها رمزًا لمن  
يصنع حريته بيده:

حرًا

وأسيرًا لهواء الحرية.

(ص ١٦٣)

الحرية هنا، فعل حر، ووعي توعى، واختيار لإرادى لولوج  
الطريق الأبعد، والأكثر محاذاة للموت. الأمر الذى يجعل  
الشعر وسيلة وغاية في آن: فهو الوسيلة لتحقيق الحرية وهو  
الحرية ذاتها. وهو الوسيلة إلى الضوء، وهو الضوء والوهج في  
آن. بل هو الوسيلة التي مكنت الشاعر من العثور على وطن  
آخر وامتلاكه في آن. وطن يتجاوز به وعبره المكان المصدع  
والزمان الخليل، ليعلن نفسه ملكًا - بكيفية أخرى - على  
وطن الشعر. ذلك الوطن الذى يستأجر بامتلاكه لا يبتزعه منه  
أحد ولا ينفيه عنه أحد. فبصوت المتنبئ، ومع إشارة الهامش  
إلى قول المتنبئ «فذلك لله المزيه ثم لى» يقول أدونيس:

«الملك لى»

وليس لى من ذهب أو فضة أو منزل

لى رقع السحاب المبهكات الهطل.

لى الشزامى تلتيت بهسندل

ولى دم القرنفل

لى بلد كمثل هذا الزمن للخبيل

[...]

(ص ٢٣٥)

منذ نصب أدونيس نفسه «ملكًا للرياح» فى «أغاني مهباز  
الدمشقي»<sup>(١٣)</sup>، وجد ضالته فى «الرياح» موضوعًا يستدعيه  
إلى النص ليصير رمزًا يخلق به ومنه وعلى مثاله، فيتحول إلى  
محرق تهبط إليه العلاقات السكونية المدمرة، لتخرج منه وقد  
استعادت وحدتها وحيويتها. هكذا نجد أن حضور الرمز فى  
الصورة الشعرية يؤسس محورًا دلاليًا مهمًا يتبوأ مكانة القلب  
من الجسد، ويؤدى عمل القلب على مستويين: الأول: توليد  
الإشارة تلو الأخرى ودفعها بحركة الدفق القلبية إلى ما قبل  
الرمز وبعده من المكونات اللغوية، امتدادًا وارتدادًا منه وإليه.  
والثاني: استحواده على فاعلية حيوية وتحولية فى آن، فكما  
يهبط الدم الملوث إلى القلب فيخلصه من شوائبه ويمدضه  
نقيا إلى الجسد، تهبط العلاقات السكونية إلى الرمز، فيشحنها



بناء على ذلك، فإن الرمز «الرياح» يتحول من كونه علامة لحكمة معينة بعد ذاتها، إلى حركة للخلق الأبدى، تستولد ذاتها من ذاتها في كل زمان ومكان. ذلك ما يسميه رولان بارت بـ «مجرة الدلالات»، وما يشبهه يسوي لوتمان بـ:

حبوب القمح التي تتضمن في داخلها نظام تطورها  
هر لمتطد مستقبلها. إذ إنها ليست معطى يوجد مرة  
واحدة وإلى الأبد على وجه محرم لا يتغير أبداً.<sup>(١٢)</sup>

إلى قراءة الصورة الشعرية عبر اقترائها بـ «الرياح» رمزاً ذا دلالة أنونية، تنتهي بنا القراءة إلى القول، إن الإنسان الذي يملك قيمة إنسانية عليا في تاريخ الوجود، هو الفعل والفاعل، الفاعلة والوسيلة، الوجود والوجود، ومحور البدايات والنهايات معاً وجميعاً.

إنه لا يملك ذاتاً تشر بالضرورة وحسب، بل ذاتاً تشارك بفعل ما يجعل ولادة هذا الضوء في المستقبل إمكانية قائمة ومتوقعة، بل فعلاً آتياً:

سأكرد هذا الزمان:

يتقدم نحوي

زمن ضد صحراء هذا المكان،

وصحراء هذا الزمان.

(ص ٥٨)

خارج بنائيه للعقدة، رمزاً ذا حركة مكثفة تمكّنه من توليد الضدية، فإن للهواء في (الكتاب) ظهورات عديدة في الصورة الشعرية، يتجلى فيها ضمن إطار دلالي يث الإشارة تلو الأخرى للكشف عن حلة وجوده واحداً من المكونات أو العناصر التي لا تستقيم دولها حاة:

أتخيل أنك تصفى، ترى فاطمة:

جسمها ذائب في الفضاء

والدروب إليها الهواء.

(ص ١٧٨)

بطاقة دلالية تميد إنتاج المعنى وتميد إلى العالم توازنه ووحده في آن.

بقراءة الريح رمزاً ذا دلالة أنونية؛ أي خارج ما يعنيه في المواضع اللغوية ومصدره الدنيوي أو الأسطوري، يتضح لنا أن الرمز في النص الأنونيسي، يتجاوز بلجاميكته الحركية الفكرة التي يمثلها ليصبح بعد ذاته، حركة للخلق المتدفق الأبدى؛ أي للصيرورة. فالرياح بحركيتها المكثفة، لا تمكن الرمز من تجسيد الاختراق، والحضور الصاق والحركة المعصية على الترهيش وحسب، بل تجمله أيضاً مولداً لحركة أبلغة للخصيب الكروي.

وتعبر آخر، تجمله رمزاً «لقيمة عليا» تمايز بين البشر وتخص بعضهم دون الآخر بقيمة إنسانية عليا. فهوض الحضارات الكبرى عبر تاريخ الوجود، لم يؤسس له الإنسان للتكفي على سلبيته وتصدهه وأسه، بل الإنسان الفاعل الذي يتجاوز العرضي والزمني البناء للمستقبل قبل مجيئه.

هكذا تتمكن الذات الكاتبة من تلويب الذات بالفعل الخلاق، الأمر الذي يمكنها أيضاً من انتزاع الحرية والسيادة والملك لنفسها على وطن تخلق لنفسها بنفسها:

ودق الصفصاف منديل والمريخ يدان

إن الجهول في أعراسه / ملك

كرسيه الأرض وتعلبه الرياح الصولجان<sup>(١٤)</sup>

هل تتضمن الريح إشارة إلى حكمة معينة؟ ما حكمة الريح وإلى أي شيء تشير هذه الحكمة في قول الشاعر:

وجعلنا الرياح / لغة وقصائد الآخرين<sup>(١٥)</sup>

إن التواء الفكرة في النص الأنونيسي تتميز برفضها الاكتمال بالتحديد المفاهيمي، وبالقها مفتوحة لما تستدعيه السيرة الإنسانية من تأويل يتجدد جديدها. فالاستباق، والفعل الخلاق، كلاهما يتضمنان سمة «الإطلاق». الأمر الذي يخرجهما بالضرورة من حدود الحكمة بوصفها رسالة فكرية ناجزة، ويدخلهما في إطار القيمة المطلقة.

بالهواء، هوائى على وجهها

شملة هائمه.

(ص ٣٠٨)

ماذا يفعل الشعر كي يوقظ المدن النائمة؟ وتبمير آخر، كيف يرى أدونيس إلى ما سيمتركه (الكتاب) من أثر على الوعى الجماعى؟ رغم ما حفل به (الكتاب) من كشف فاجع عن تحت السلطنة العربية ويطشها المدوى عبر التاريخ، تنقل الصورة الشعرية السابقة رؤية أدونيس إلى دور الشعر بكونه لا يتجاوز حدود التشويش على الوعى السائد، والمقول المستسلمة إلى النوم فوق الأمجاد الماضية. فالشعر يملك القدرة على الكشف لا على التخيير؛ لأن التخيير يستدعى فعلاً جماعياً يستحيل على الصعيد الفردى،

فرداً - من أين للفرد أن يصنع ثوره

إلا فى كلمات، فى أوراق؟

[...]

(ص ٢٩٣)

والكشف عن الحقيقة فى وجهها المظلم والمضئ، يأتى فى (الكتاب) كما فى النص الأدونيسى بكامله مشحوناً بالشك والقلق ومسكوناً بالسؤال دون حل أو جواب. انطلاقاً مما سبق، تحمل الصورة الشعرية نبوءة أدونيس لما سيمتركه (الكتاب) من أثر على المدن النائمة يتراءى للشاعر مروره بالمراحل التالية: ستجفل المقول مما سيكشف عنه الشعر فى مرحلة أولى. أى ستفتر منه وتشرذ عنه عوفاً من الرعب الفاض من مواجهة الحقيقة ومعايشتها. فى مرحلة ثانية، ستحل المدن أسرها بالمكان، ستلمس نقاطها وتحمس بما تركه المكان على ملامحها من ندوب وغضوب. بعد ذلك، سيكون الهواء مهياً للمعابة أهدابها المغلقة وإيقاظها من نوم طويل. الأمر الذى يجعل مرور الشعر على المدن النائمة كمرور النسيم الهائم على الوجوه النائمة. فالشعر، على الصعيد الإجرائى، لا يحقق إنجاز فعل معين للمدن؛ إذ يقتصر فعله على المشاركة فى إيقاظها لتنهض بثورها بأبعاء ما يترتب عليها إنجازها من فعل لا بد أن يكون جماعياً.

وردت هذه الصورة فى الهامش الشعرى المخصص للمرقتش الأصغر، وهو عم طرفة بن العبد. وقد اشتهر به فاطمة بنت المنذر وبجمالته. وترسم الخيلة الشعرية لأدونيس قصة هذا الحب المفروض اجتماعياً والمحكوم عنه بالقتل مسبقاً على الوجه التالى:

أتخيل تلك البوادر ونباتاتها الساهمه

تتحدث عن فاطمه

عن جمالته، مستسلماً

للشباك الحبيبة - تلك الشباك (الخيطوط) التى

نسجتها خطاها

(المقطع الشعرى نفسه)

إن خطى فاطمة فى البوادر تبلغ فى بهائها وسحرها ما يجعلها تنسج شبكاً توقع فى حبائلها، لا عبال الشاعر العاشق لها وحسب، بل خيال أدونيس وخیال القارئ أيضاً. بل إن سحر هذه الخطى يتجاوز ذلك ليؤنس نباتات البوادر، يخلق لها وجوهاً ناضرة وعميوطاً ساهمه وأصواتاً سادرة فى الحديث عن فاطمة. هذا السحر الطاغى الذى تفجره خطى فاطمة فى البوادر يفصح من فيها ويؤنس ما عليها، يسوغ للشعر أن يفتت حضورها المادى الجسدى، ليخلع عليها بهذا ملائكية استثنائية يمنحها حضوراً أبدياً فى الغياب. فهى رغم غياب جسدها خلف الجدران فى قصر والدها، حاضرة ذاتية فى كل ذرة من فترات الفضاء. وإن كان ثمة دروب للقاءها، حلماً أو خيلاً، فالدروب إلى لقاءها هى الهواء.

فى صورة شعرة أخرى، يتجلى الهواء، لا بوصفه رمزاً، بل مكوناً لفظياً مهماً فى الصورة الشعرية، يصبح بمثابة محور مشبع بإشارات تبث الدلالة عن دور الشعر وأثره فى الوعى الجماعى، بقاء خفياً لا مباشراً:

تجفل المدن النائمة

من خطاى - تمك أساريدها

بالمكان، وتترك أهدابها

ولكن بنا الإنسان في النص الأدونيسي جزءاً من الطبيعة، أو عالماً صغيراً خاضعاً للقوى الطبيعية نفسها التي يخضع لها «العالم الكبير»، فإن محور العلاقة بين العالمين - الموجود والوجود - يتجسد بتلبية الإنسان والطبيعة نداء الوجود بالعمل على ديمومة الخلق الذاتي، وقام واختاراً لديمومة الحياة في مستقبل أبدي.

انطلاقاً من هذا المحور المركزي في تفكير أدونيس، نتقل إلى ما يتقنه من عناصر الطبيعة باعتبارها وسائط لغوية يجرى تحويلها إلى رموز ذات خصوصية وفردة قائمة بذاتها في تجربته الشعرية.

غنى عن القول، أن للعالم بعناصره الأربعة، تجليات مرئية وكثيرة الحضور في النص الأدونيسي - وبما أن اختيار الشاعر لوسائط التعبير اللغوية جزء من عالمه المتخيل، فإن ذلك يمكننا من القول بأن اختيار أدونيس للوالت المظهلة لعناصر الطبيعة يساعد في الكشف عن السياق العام لتصوره عناصر العالم الواقعي وليس عن الحركة النوعية لهذا السياق. فرصد الكلمات التي تختصن الموضوعات وتجسدها، أعطى على وجه الخصوص الموضوعات الأكثر خصوصية ومحموسية وحضوراً في النص الأدونيسي: النار، والريح، والأرض، والظوفان، لن يمكننا من بلوغ الخصوصية الفكرية لأدونيس، ولما يتضمنه مشروعه الشعري من وهي متوقد بالأحلاف الوجودية الكبرى. ذلك أن تجسيد الموضوعات التي تستحوذ على اهتمام الشاعر في كلمات، يبقى تجسيدا صورياً لها. فظرة الشاعر إلى العالم، ورؤيته علائق عناصر هذا العالم بالفضاء الكوني، إضافة إلى موقفه الذاتي من ذلك كله، يبقى بهذا ضمنيًا يخفي وراء الموضوعات ويحدد بنيتها في آن.

فالشاعر يجتلب موضوعه من الواقع الخارجي، سواء أكان يحمل له وعه رؤية مسبقة أو لا. وبمجرد الدخول في زمن النص، يحول التصور الخلاق الذات الواعية بمواقفها ومشاعرها واستجاباتها النفسية، إلى ذات تتسامى فوق غيراتها التجريبية بحثاً عن جوهر موضوعها. وفيما هي توجه قصدتها لرصد الظهورات المتعددة لموضوعها في الواقع، وفيهم العلاقات الخفية لتفاعل هذا الموضوع مع العناصر المكونة له ومع الموضوعات الكبرى في الوجود، تخضع الذات الكاتبة

في معرض تمليقه على الحركة المتبادلة بين الكاتب والمتلقي، يقول يوري لوتمان: «إن النص يختار قراءه كما يحلو له». غنى عن القول أن هناك علاقة تتسم بالنشاط والفعالية التبادلية بين النص والقارئ. فالنص يحاول أن يفرض على القارئ نسقه الخاص من الشبهات والإشارات الدالة والمكس صحيح. على أن مثل هذه العلاقة التبادلية لا تكون ممكنة إلا بوجود ذاكرة مشتركة بلرجة ما أو إلى حد ما. (١٧)

وبما أن هذه العلاقة، هي علاقة قائمة في (الكتاب)، فإن براعة أدونيس - كما يبدو لنا - لا تقتصر عن اختياره قراء نصه كما يحلو له، بل تكمن في قدرته على دعوة القارئ - أو تربيته - في أن يكون صديقاً قريباً يشاركه لبعته المفضلة في إرسال الإشارات ونشأ. هذا الحوار المتبادل الذي يخلفه النص بين المنشع والقارئ، يضيف إلى كل منهما ثراء جديداً ويمزجها ببقية عناصر خارج النص ذاته. ذلك أن اختيار أدونيس للموضوعات التي تتطور منها صور وتترجم حالات عديدة، يجعل من موضوعاته رموزاً للأدب الإنساني وليس مجرد موضوعات منطقية (١٨).

من هنا، تكمن قدرة أدونيس على تحويل الخطاب الخاص إلى خطاب كلي، شامل للملذبات الإنسانية وتجاربها عبر أنوارها وأقارحها في العتبة والضوء، مما وجميعاً. ذلك أن بناءه لطبقات المعنى في المكونات اللغوية لكما في صورة عشق المرقش فاطمة من جهة، وبناءه الرمز من جهة أخرى، بمرونة ودينامية وثناء شديد الخصوصية بالمعنى، يجعل للكلمة/الرمز، طبقات عديدة ومتنوعة، كالحياة نفسها.

- ب - الرمز: الماء

لأدونيس حضور نوعي لآراء الطبيعة ومكوناتها، يتسم بميزتين. الأولى: استقلال نشاطه الروحي عن المادة الموضوعية بما هي موجودة بوصفها معطى. والثانية: تمحور نظرتة إلى الطبيعة حول نقطة جوهرية، هي فعل التجديد والخلق الذاتي الذي تمارسه الطبيعة بوصفها كلاً لا يتجزأ. هذه الرؤية للطبيعة من منظور الصيرورة، تمكن أدونيس من تجاوز الحس الحسي - المكاني، والحس الصوري، إلى الحس فوق العقلي بما هو وحى الفكر ذاته.

هذا التأويل يستحضر في مرحلة أولى سؤالين. الأول: أين هو الماء بوصفه رمزاً محورياً في هذه الصورة؟ والثاني: هل ثمة ما يمكن أن يعصف بالدلالة السكونية السابقة (البكاء) ويحولها، ليعيد بنائها بوصفها دلالة حيوية؟ للإجابة عن السؤال الأول، نعيد قراءة الصورة الشعرية بالصنوبر عن رؤية دلالية مغايرة تحتمل القراءة على الوجه التالي:

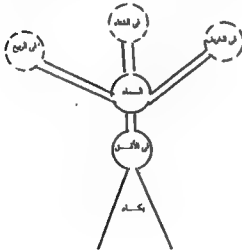
الخريف: فصول بداية المطر، يرطب الكون بعد جفاف ويلقح الأرض والشجر.

الشتاء: يغمر بالماء رحم الأرض ورحم الشجر.

الربيع: يصعد بماء الحياة من الجذور إلى الأوراق والزهور وإلى الثمر.

الأفق: هو الفضاء والسما، موطن الرعد والبرق والسحاب، وموطن المطر.

إذا قرأنا الصورة الشعرية على هذا الوجه التأويلي، يمكننا من الإحساس بحضور الماء، رمزاً محورياً، حضوراً عميقاً لا مريباً، حيث يعمل الرمز من داخل المستوى العميق للامباشر للصورة، على مد العلاقات الداخلية إلى: الربيع — الخريف — الشتاء — الأفق. لكن كل ذلك لا يسوغ لنا العثور على معنى للمعنى، أي على الدلالة الضمنية الثابتة في الغياب، التي تمكن المعنى من تجاوز السلبية السكونية إلى الحيوية الإيجابية. حيث ما زالت قراءة الصورة ضمن الإطار الدلالي التالي:



نفسها والتحويلات، يحملها انتقالها من التفكير بالجزئي إلى التفكير بالكلّي. ويلبث الشاعر على هذه الحال باحثاً عن ضائته بالامتداد والارتداد من الموضوع وإليه، حتى تخين لحظة الخروج من القصيدة، حيث يكتمل القصد بالعثور على جوهر الموضوع الذي يشغل الشاعر.

هذه التحويلات التي تحرق صاحبها لتبني زمنها، تجعل لكل لحظة من لحظات الإنشاء الشعري سميتها المغايرة لسواها، مما يجعل الغوص في أي من الخصائص الفنية في لغة أدونيس الشعرية، رهيناً بالارتكاز إلى خصيصية تحولات المعنى في شعره، حيث يكون فهم آلية تحولات المعنى شرطاً يتم به وعبره فهم الفوارق الدالة التي تتجسد في اختلاف عناصر المعنى حيث وتتقاطع أحياناً أخرى، بنية الوصول إلى ما يتوى متسريلاً بالصمت في مساحات الظل والغياب، معنى المعنى. ذلك ما حاولنا انتهاجه في قراءتنا للتقطة: للصورة الشعرية والرباح رمزاً محورياً لها، وما سنحاول الصنوبر عنه في قراءتنا التالية: «الماء رمزاً محورياً لها أيضاً».

كيف تألف عناصر المعنى وتختلف أو تتناقص في الصورة الشعرية الواحدة؟ بل كيف نبث عبر تحولات المعنى عن معنى المعنى. البديع يمد للصورة حيويتهما واتسجامها عبر الماء رمزاً محورياً فيها؟

الربيع يقول، وقال الخريف وقال

الشتاء:

يلبس الأفق ثوباً طويلاً

لكي يحسن البكاء.

(ص: ٢١٠)

تحمل الصورة الشعرية هنا في مستواها المباشر دلالة سلبية بما يشه البكاء من إشارة إلى الحزن والغم والاكتئاب. وتلبي شهادة الفصول الثلاثة لتؤكد حضور الأفق بحالة البكاء. فالمعنى المباشر للصورة الشعرية الذي تشهد الفصول الثلاثة على حضوره هو: يمدد الأفق امتداداً طويلاً كي يكون بكائه طويلاً أيضاً.

حيث يلحق الأرض بالماء في الخريف.

ويغمر رحم الأرض بالماء في الشتاء.

ويصعد بماء إلى الزهر والثمر في الربيع.

فللماء أصل، وأساس

يبحث في الكون ديمومة الولادة والحياة.

والأفق يلبس رداءً ملوياً

لكي يكون وفيًا لدورة الحياة... لأبدية الحياة.

هكذا يجسد الفعل «يحسن» قوة دلالية مهمة، تمكنه من إنتاج دلالة ضمنية تحمحو الدلالة السلبية التي يسمي إليها البكاء، وتستعمل بها دلالة حيوية دينامية هي: الوفاء لأبدية الحياة. ويتميز آخر، تعمل الجملة «يحسن البكاء» بكتلتها الدلالية العالية، على نقل الصورة الشعرية من الجزئي إلى الكلي، الكوني. حيث تنتشل الكتابة الشاعر من استجابته لحالة الحزن التي تشي بها رؤيته الأفق باكياً، لتتدرج به الكون عمقاً وعلوً لمشهد زواج الأرض والسماء والولادات الكونية الواحدة تلو الأخرى.

أضف أن جملة «يحسن البكاء» تمكن القارئ من تعليق ما حكى عنه النص وصرح به بين قوسين، لتتدرج به أيضاً أرجاء الكون، ليسمح ما لم يقله الربيع والخريف، ولا الشتاء والصيف، وشاهد ما يتحقق عبر الفصول من إزهار وإثمار وإحشاب، واستجابة لنداء الوجود بالتفتيح الكوني.

هكذا يجعل الشاعر التي يتأ له، باحثاً عن سر الوجود:

ينزل للشاعر في للتيه،

كمن ينزل بيننا -

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

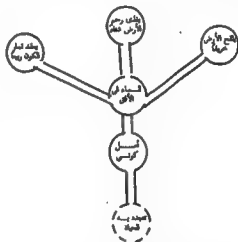
ويرى السر عياناً.

وبذلك يبقى الماء في الأفق مرتبطاً بمفهوم الحزن والبكاء، بل تبدو أمطار السماء كأنها البديل اللفظي للدموع التي تسيل بالبكاء.

من الواضح أن القراءة الحاققة للصورة الشعرية اعتمدت لرجاء قراءة الفعل (يحسن) بوضعه بين قوسين، واكتفت بالتركيز على الكشف عن المحضور الضمني للماء، ومزجاً ذا حركية مكثفة تمكنه من دفع العلاقات إلى المكونات اللفظية للصورة واحداً تلو الآخر. إذا رفضنا القوسين عن فعل (يحسن) وأعدنا قراءة الصورة الشعرية للوقوف على ما يتركه هذا الفعل من أثر دلالي على الصورة الشعرية كلها، نجد أنه للوصول إلى ذلك لا بد من الإجابة عن السؤال التالي: كيف يحسن الأفق البكاء؟

إذا كان الإنسان «يحسن» فعل الشيء عندما يئذل قصارى جهده وأحسن ما يستطيع فعله، فكيف يئذل الأفق قصارى جهده، ولن يئذل أحسن ما يستطيع فعله؟

الإجابة عن السؤال تستدعي إعادة قراءة الصورة الشعرية من خلال ما يشه الفعل «يحسن» من إشارات دلالية ضمن هذا السياق:



ونقرأ الصورة على الوجه التالي: يئذل الأفق قصارى جهده ليكون وفيًا لدورة الفصول.

وكي يئذل لدورة الفصول أقصى ما يستطيع فعله، يلبس رداءً طويل الامتداد، كي يتمكن من إيصال المطر إلى الأرض عبر امتداده الطويل:

في الطبيعة رهنين بنشاط الحركة، ومعنى الحركة في الإنسانية  
رهنين بنشاط الوعي، وتفتح البصر والبصيرة:

أرض - قطعان غيوم

يرعاهما رعد أعمى

(ص ٢٧٧)

وفي الصورة إشارة إلى الاغتراب في مفهومه المعاصر.  
حيث يجري استلاب الإنسان من حركته ولذاته وفرديته،  
لاحتزال أبعاده الإنسانية في بعد واحد، حيث يتحول الإنسان  
ذو البعد الواحد إلى ظاهرة معقدة، إلى شيء إلى رأس في  
تطبع يساق إليه سواء، من قبل سلطة عمياء، أو حضارة  
صوتية مفرغة من البصر والبصيرة.

ومن الطقوس الإنشائية الجديلة في الصورة الشعرية،  
طرح أدونيس الفسوم، لا في حالة الكف عن الحركة  
وحسب، بل في حالة جمود الماهية:

شرب الياس ماء الدجاء، وصيد

إبريقه نواة

والطير غيوماً - جمد الماء فيها.

[...]

(ص ٢٠٧)

فلذا قرأنا «الطير» رمزاً لمن يمتصمون بالأجنحة والقدره  
على التحليق، أمكننا قراءة الصورة الشعرية على الوجه التالي:  
لم يبق للشاعر من رجاء يطفى بأهه سوى حبر الكتابة. لكن  
الشعر لا يملك تغيير الحقيقة، بل يملك الكشف عنها.  
والحقيقة برؤية الشاعر هي: أن الحرية، أي التحليق بعيداً عن  
حالة الموت للعيش في «الهناء» و «الآن» أصبح مستحيلًا.  
فكل محاولة للتحليق علواً أو أسفاً أصبحت أشبه ما تكون  
بغيم جمد الماء فيها.

وتشعر الصورة الشعرية، هنا، إلى أن الوصول إلى حالة  
التجمد والتجمج، هو بمثابة الانتهاء والعدم. فعنصر الإنسان

للماء في النص الأدونيسي - شأنه في ذلك شأن  
الموضوعات الأخرى - حالات تتباين من حيث الحالة التي  
يتسم بها حضوره بوصفه موضوعاً. فكل ماء راكد مستقيم  
في المكان، يأتي مفرغاً من أية دلالة حيوية، ويكون مفعماً  
بدلالة الانتهاء والموث:

وقد تأتي الفسوم، التي تذكر المطر، مفرغة من الماء  
والحركة:

لا غيم ترون خلاخيلها -

الحقول اكتست بزفير نباتاتها.

والفسون لتقباض

في وجهه الشجر:

هل يجزى المطر؟

(ص ٢١١)

إن أسنة الطبيعة (الفسوم، الحقول، الشجر) تتم في  
الصورة الشعرية مع تفرغ فعل الأسنة من مقومات الحياة بما  
هي: الحركة والماء والهواء. فالنخمة في الأصل هي النخمة  
الأشئ المعقدة بالحركة والارتحال نحر الفسوم الأخرى لتتلاقح  
معها، فتصبح حبلى بضوء البرق، وصوت الرعد، وتنهياً  
لولادة المطر. لكنها كما طرحتها الصورة هنا تأتي مفرغة من  
فطرتها وما وجدت له وعليه. إنها مفرغة من الحركة (لا ترون  
خلاخيلها)، وتفرغها من الحركة يحولها إلى غيمة حقيم: لا  
صوت، لا ضوء، لا رعد، لا برق، ولا مطر. لكن قصور  
النخمة أو تخلفها عن أدائها في الوجود سيكون له أثر سلبي  
على سواها. فالحقول مخنوقة بهواء راكد، فاسد، متسخ،  
مغبر، الأمر الذي يطل الشهيق، ويترك النباتات لتكتفى  
بزفيرها. والالتقباض حالة تتم الكون. التقباض في وجوه  
الشجر والبشر بانتظار المطر.

تطرح الصورة الشعرية الحركة بوصفها قيمة، بوصفها  
علة لوجود الموجود أكان إنساناً أم نباتاً، غيمة أم حقلًا، أم  
غير ذلك من الموجودات التي تسري فيها دورة الحياة. إننا  
فرغ الموجود من الحركة، أكل الوجود إلى القفء. فمعنى المطر

في المالم دون الحركة بما هي المشاركة في الكيان البنائي للوجود، يجعله حاضراً بحالة المفعولية لا الفاعلية. لكن مكنه طويلاً بهذه الحالة سيؤدي إلى تحجره فيها، ويؤذن بفروجه من غابة الأحياء إلى غابة الجماد:

لم يعد في جسدي موج لكى يحمل ماضى

ولا أملك إلا

شرداً يسبح في صدوي، وإن أكتشف

أسراري إلا للشرد -

سر هذا الزمن القاحل في ماء حجر

(ص ١٤٤)

بعد القراءة، والمثور على كل هذه التحولات الإبداعية التي تتم بين عناصر في الغياب، لا يسعنا إلا أن نتساءل: هل لمة فكر يملك جميع الحضور المتفرق للزمن في لحظة واحدة، ويمتصها قوة توليدية، كما فكر الشاعر في زمن الفعل الشعري؟

بقراءة ما يسواري تحت السطور وخلف الموضوعات، نتمكن من المثور على رؤية أدونيس التالية: إن الانسلاخ من المشاركة الذاتية في الكيان البنائي للوجود، هو كالتسلسل في صفة بلا حصول. والكيان البنائي للوجود يتأسس في جوهرة من:

استغناء قيم الماضي الإنسانية والحقيقية من منظور القوى الجديدة التي تخلق المستقبل. إنه استغناء يستطيع وحده، المثور على الكلية التي هي القيمة الجوهرة لكل حياة أممية للفكر.<sup>(١٤)</sup>

ذلك ما يطرحه (الكتاب) عبر كشفه عن تاريخ الفكر العربي في جوانبه المظلمة والمضيئة في آن.

وتأتي أهمية هذه الرؤية من صدورها عن رؤية أخرى تشكل خصوصية فكرية في ذات أدونيس ومشروعه الشعري برمته. ذلك أن شعره لا يحمل رسالة فكرية تتجسد بالدعوة إلى العمل بالمشاركة في الكيان البنائي للوجود، منظوراً إلى

هذا العمل بوصفه واجباً مفروضاً على الإنسان من الخارج، بل إن للمشاركة في حد ذاتها تبو له كأنها تصير عن نزوع فطري طبعت عليه الكائنات الحية إطلافاً. يكشف لنا ذلك عن إدراك أدونيس العميق للفلسفة الهيدجيرية وإصباحها بها في آن، ذلك أن الشاعر يفصح عن إيمانه العميق بأن الوجود، لم يوجد عبثاً، أو دون علة. فالإنسان، وكذلك جميع عناصر الطبيعة ومكوناتها «وجدت لا بوصفها قاطنة في إشراقة الوجود وحسب، بل بوصفها مشاركة في صنع هذه الإشراقة»<sup>(١٥)</sup> وكل ما شارك في هذه الإشراقة «هو الدائم، الذي يلوم ويفرض أوزاره كلما ظهر الوجود بنته»<sup>(١٦)</sup>.

هكذا تظهر «قيمة» الموضوعات المختلفة في النص الأدونيسي، من خلال أدائها الفطري، التلقائي، للمشاركة في إشراقة الوجود:

يجعل النبع من أين يأتي، إلى أين

يجري - جهله علمه:

ملكه، والطبيعة كرسية (ص ١٧٦)

الوردة تتفتح لأنها تتفتح، والنبع يبلل ماءه للطبيعة، يجهل من أين يأتي وإلى أين يجري. يحفر بمائه مجرى لمائه، ويغير مجراه ليبقى أمناً، ليحمي بقاءه، فجوهه وجوده في حركته، وموته في ركود حركته، لكن «يركض النهر وراء مائه ولا يمسك به»<sup>(١٧)</sup> إنه ليس قاطناً في إشراقة الوجود، بل مشارك في صنع هذه الإشراقة بطلابه المجاني. إنه خالق الفرع الكوني، ملك يترجم على عرش الطبيعة.

بناء على قراءة القسيمات الباطنية لأدونيس، تلك القسيمات التي لا ترى وإنما تعرف بمدى الولادات الروحية التي يختزنها النص في بواطنه، نقدر أن نقول: إن الماء في حالته المائجة، الهائجة، هو الموضوع الأقرب إلى الحياة الروحية المتوقدة للشاعر. ولطالما استدخل أدونيس البحر/ الموج، رمزاً محورياً في الصورة الشعرية، في ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) تمثيلاً لا حصراً. أما في الكتاب، فقد تجلى ميله إلى تبني الماء: «مطرًا، غيمًا، سحابًا، بوصفه رمزاً تكرر وروده في العديد من الصور الشعرية:

سفن الحلم تجرى على متن هذا

الهواء،

حاصلات جزار الأغاني لرى

الفضاء.

(ص ٢٨٣)

ليس المهم في الصورة تشبيهه حلم الشاعر بحالب  
كمثل سفن تجرى لرى الفضاء، بل تلبس هذه الحالب  
بحالة النهر. فالنهر يجري، يتحرك، يغير مجراه، يجهل من أين  
يأتي، إلى أين يجري، لكنه يستمر في حركته وجهته كى  
يرى الأرض، كى يروى الحياة. وحلم الشاعر يجري، يصغر  
الهواء لرى الفضاء. وفي صورة أخرى يقول:

أتراها الفيوم: خيام من النجم،

أم سفن من دخان؟.

(ص ٢٢٣)

تعتمد هذه الصورة الشعرية المفعمة بالحس الصوفي، على  
الوسيلة الأثرية لدى أدونيس. وهي: انتهاء كل فقرة فكرية  
بممارستها إلى قطاع لا يملكه، هو السؤال. السؤال الذي  
يتحول في شعره إلى موضوع للفكر:

أتراها الحياة أسماء الشواطئ،

والموج في وفيها هو الراحل؟

(ص ١٩٥)

لكن الجواب الذي نحظى به في النص بعد سيل من الأسئلة  
- إن كان ثمة جواب - يأتي ليشر من يد من القلق والغموض:  
حيدي أن قلبي ينبع ورأسى حريق.

(ص ٧١)

وسيل أدونيس في (الكتاب) إلى استدخال الماء في حالة  
الغيم والنبع والمطر والبحيرة والسحاب،...، رمزا في عديد من  
الصور الشعرية، لا يعنى عزوفه عن موضوعه المذهب: البحر/  
الموج:

٣٣٢

فطرة الشعر في بحر

أن يكون مريكة

لا لشطآنه - بل لامواجه.

(ص ٢٠٠)

إن اختيار الشاعر موضوعه يمكن ما طبعت عليه حياته  
الدخلية (إنسان الداخل)، كما يمكن أبعاد العلاقة القائمة  
في تجربته بين الداخل والخارج. وإذا كانت الموجة، بدلائلها  
المكتفية في (مفرد بصيغة الجمع) قد اختصرت الديوان  
بأكمله بحملة شعرية واحدة، وقالت الموجة أنا  
للتقبل<sup>(٢٢٢)</sup>، فإن الصورة الشعرية السابقة تختصر هنا رؤية  
أدونيس الشعر والمعرفة والعالم في آن.

فالمبحر في جوهره، بوصفه واحدا من أهم العناصر  
المكونة للوجود، يستمد استمراريته من حركة الموج لا من  
سكون الشاطئ. فإذا فرغ مأواه من حركة الموج فقد حركة  
الجوهر، فقد ديمومته وقدرته على الدفق الأبدى للحياة.  
فالموجة ترتفع وتملأ كى تنظر إلى الكون من عل، وتدعو في  
الوقت ذاته كى ينظر إليها<sup>(٢٢٤)</sup>. وإذا كان الشعر قد تلبس  
حالة البحر في الصورة الشعرية، فإن فطرة البحر في انتماء  
حضوره للحركة لا للسكون، تصبح هي ذاتها فطرة الشعر.  
وانطلاقا من صدور قيمة التناج الشعري عما يتضمنه من  
خصوصية معرفية وفنية في آن، فإن الإبداع والمعرفة،  
كليهما، لا يحققان الاستمرارية بتجاوز الزمن والمرضى إلا  
بمقدار ما يحققان من التحرك نحو التجدد الذي يملأ التطور  
للمرضى والإبداعى عبر الزمن:

الكتابة؟ هي لمبحر موج

الترحل وأعمس لشطآنه

أن تنظ بلا مرغا.

(ص ١٠٨)



نتهي بنا القراءة السابقة إلى الأمور التالية:

أ - إن رؤية أدونيس للوجود والأشياء والموضوعات تنطلق من منظور صيرورة الجهر.

ب - إن الموضوعات التي يصورها الشاعر رمزاً، تدل على الشيء ونقيضه حسب ظهوراتها المختلفة، فهي تلبس بحالة السكون تارة، وبحالة حركة الجهر تارات أخرى. فقد ظهر الماء في القراءة السابقة رمزاً محملاً بالدلالة السلبية في حالة السكون، وبالدلالة الحية في حالة الحركة المنفصلة بالتحول (البرق، الرعد المطر، الموج).

ج - إن رؤية أدونيس لوحدة النقيضين في الوجود تتطابق مع رؤية هيدجر لفهوم الحركة والسكون. (٢٥) فالسكون في معناه الدقيق ليس غياباً للحركة بل هو يمثل تجمع الحركة [...] حيث إن هذا التجمع ينتج الحركة ويحفظ بها في حالة كمون. أي أن الحركة تنبئ في السكون. (٢٦) لذا، فإن كل ظهور للفهم في حالة السكون: (لا غيوم ترن غلاخيلها) هو ظهور لسكون في حالة تجمع الحركة والاحتفاظ بها في حالة كمون.

د - إن الرمز في النص الأدوني لا يدل حسب سياق الصورة الشعرية أو أي سياق جزئي في النص. ذلك أنه يملك طاقة حركة عالية تؤهله للنزح حقول المعنى المنتشرة ما بين المحاور والأطراف مع بقاءه محافظاً على وحدته وتماسكه في آن. بل لأنه قد يفرض دلالة ضمنية تمصق بسياق القصيدة خارج ما يعلن عنه النص. أي في مجزأ من رؤية الشاعر وما يميل إلى التصريح به.

هـ - إن الرمز، رغم هذه الحركة المكثفة التي تؤهله لد الملاحظات إلى العناصر المتهاشة في الواقع المعيش، لا يقوم بعملية الهنم لبناء النتائج أو الحكمة والحلول، بل يكفى عمله بالتشريح على الوعي الجماعي السائد وما يلازم هذا الوعي من قصور أو غفلة عن جملد التطور الحضاري للمسيرة الإنسانية.

و - إن أدونيس يطرح الذات الكاتبة نفسها «رمزاً» مفتوحاً على قضاء الإنساني. أي رمزاً للذات الإنسانية في معناها المطلق. حيث يتكرر تناوب الوعي بين الأنا والنحن، بين الوعي الفردي والجماعي على وجه ضمني حتماً، وعبر توظيف الضمائر حتماً آخر. مما يؤكد الطابع الضمني لدلالة التجربة الإنسانية في معناها المطلق وليس في معناها الشخصي للذات الكاتبة. فاللح الذي يقترح الشاعر اقتحامه في الفقرة التالية والاسترسال في عوومه، هو ليج الفكر والمعرفة الذي ينبغي أن يكون غاية الإنسان ووسيلته في آن. أخف أن إعلان الذات القاتلة بضمير المتكلم؛ «أنا الوقت»؛ تخلع عنها صفة المحدودية وتمنحها صفة الإطلاق، أي الذات الإنسانية عبر امتداد الزمن:

وأنا الوقت - انتظرت الشمس في مخدع

جواب أنا الصارخ: هذا الكون موج،

وأنا البحر، واللح الذي ألتحم الآن،

وأستوسل في أحشائه

السكوى، رهان

(ص ١١١)

هكذا تملأ المحيلة فوق المكان وتتجاوز الزمان، حيث ينهض الرمز بالشعر، وينهض الشعر بالفكر، وينهض القصيدة وهي القارئ بالتمعن والمقاومة تجاه تناقضات العالم. ذلك ما يسوغ لزمن النص أن يسمت الحياة في الزمن الموضوعي الفارق في الركود الميت، وما يسوغ للشعر أن يعيد للمكان حركة الجهر التي فقدتها.

وتم تحقيق ذلك كله في النص الأدوني من خلال اللغة الشعرية الأدونيسية التي تتميز «بالتمفيض المكثف لطاقة اللغة الإخبارية» (٢٧)، ذلك أن استعمال اللغة آلة لإيصال الرسائل الفكرية يبقى سمة عامة وعالية حسب تمييز يوزي لوتمان. لكن العمل الفني الرفيع «لا ينقل رسالة جاهزة، بل رسالة تكون بمثابة مولد لرسائل جديدة أو متجددة (بمعنى خارجة عن الماد والمألوف)» (٢٨).

## ٣- الصورة الشعرية: والأرض

تستدعي الأرض أول ما تستدعي من معاني الوجود الكبرى، التراب، والتراب رحم الصيرورة، موطن للموت والحياة، والتقاء الخصرة والعلم. وفي دلالته العنيفة والميثولوجية: التراب أصل، من حفنة منه خلق الإنسان وإليه يعود حفنة من تراب. والأرض موطن النار والماء، الرمل والشمس، المشب والحجر، الإنسان والجماد، سكن للأشياء وتقيضها في آن. وفي معناها الأهم، تدل الأرض على ما هو قاع لشيء آخر يستند إليه: فقاع البحر يستند مائه، والوديان تستند الجبال، والثرية تستند الشجر والإنسان وما يقام عليها من بناء.

وأصل الشيء أسفل ما كان قاعدة له. والجبل أصل تستند إليه الفروع، تنمو منه وتفرع عنه. والأرض أصل، مكان قامت به الحياة، يستوطنه الإنسان، يحياه ليحيى به، يألفه، ويلدو عنه كمساحة لأدائه الإنساني حيا ودفعه بعد الموت.

والتراب، بوصفه واحدا من عناصر الكون، يشكل موضوعا خصصا غريلا الشعراء، لما يتضمنه من طاقة توليدية تجعله قاسما مشتركا للمعاني الكيفية الكبرى في الحياة، وللجمال الشامخ في الوجود.

عندما يتعامل أدونيس مع موضوع شليلد الخصرة كالتراب، بتصويره رمزا، فلاكه يحيى تماثلا أنه قادر على تحويله إلى بكرة يقلبها إلى ثنابا أرض خصبة فصكتها من الانقسام على ذاتها إلى بذور عدة، تنمو في أطراف النص وزوجاته بجور متغايرة. ويتميز آخر، فإن الرمز، بحسب السياق الذي يسكنه، سيتلبس بالحسوبة التي تقمر النص وزمنه تارة، وبالحدس السلسلي الذي يفسر النص وزمنه تارة أخرى.

هي ذى الأرض أسام أدونيس بساطا للصيرورة وفاتحة للبصر:

أتراه الحجر

يتحدث مع نفسه؟

## أتراه الشجر

يتحاور - أخصانه كلام؟

ألق - مسجد للصيرورة، فاتحة للبصر

(ص ٣٠٩)

سبق القول إن أدونيس يتعرف الكون عبر لغاته التي هي أفعاله التي تخبر عنه. ورغم ما تتسم به الصورة الشعرية هنا من طابع صوفي يتجلى بالتساؤل والغموض واتساع أفق التصور وغيباب الجواب، إلا أن الطابع الكوني للتفلت من الصورة الشعرية، يفجر في فاطمها نبعا لحركة الصيرورة من جهة، ويوحى لنا ونحن نقرأ السؤال نلو السؤال بأن رؤية ماء، إجابة ماء، تقلب نحونا وأتينا نحن أنفسنا من يقلبها، من جهة ثانية. فقد تكون من لغات الحجر، صموده أمام الزمن، وشهادته لتواريخ أم قامت وحضارات بادت، وقد يكون له مقولات أخرى، يفهمها كل قارئ من موقع مختلف. وعندما نصنى إلى لغة الشجر، نعرف أن الأخصان تقول دون قول: حكاية الزمن، والفصول، والليل والنهار، والهواء والمطر. تقول حكاية عهدها في الخريف، وصمودها في الشتاء، وتفتحها في الربيع، ويلها الجاني في الصيف. وإن كان للشجر لفته، فإن للتراب لغة حروفها زهر وعشب:

لم لا أرى غيد الفرات؟

ألا لفة التراب - حروفها

زهر وعشب؟

(ص ٣٠١)

إن ظهور العشب الأخضر في المحفل والبراري، يقول حكاية الطبيعة، حيوتها، إلتاجيتها، قدرتها على الخلق اللاني للحياة، إلتاجها القطري للمشاركة في إشراقة الوجود. أما الزهور، فلها لغة تبهر أخرى. إنها ترعى في الريح احتفاء باللقاح:

تلتفنى الزهور بشعر اللقاح. ويرقصن

في الريح رقص الشرر.

(ص ٢٨٩)

وهناك الشاعر: المسكون بضوء البصيرة والبصر، والمنتج للفعل الخلاق. وهناك الشعر: شعر اللقاح، المسكون بضوء التمرد.

وهناك البشر: يقرؤون شعر اللقاح، يقدح فيه نار الثورة، وحركة الرياح، يتحولون إلى شرر متحرك.

وهناك الأرض: التي تقيم مهرجاناً للضوء، يرقص فيه الناس والثمار، والشعراء، والزهور، يرقصون جميعاً في الريح رقص الشر، ورقص المساهمين في صنع الضوء وإشراقه الوجود في آن.

د - تحويل الرمز عبر مد العلاقات بينه وبين الموضوعات التي استعنتها الصورة الشعرية، إلى ما يشبهه لوتمان بكرة من الكرهستان التي تشعّ مالاً يمد من الإشعاعات الضوئية<sup>(٣٠)</sup>، حيث تكون هذه الكرة محكوكة بكثافة شديدة عبر طبقات عديدة من الخطوط المتقاطعة والمتشابكة التي تمكس حزمة الإشعاعات الضوئية المنبثقة من الصورة المتحركة بالرمز، بصورة تترك القارئ وتتركه في دوامة البحث عن التوبة التي تشعّ الحزمة الضوئية إثر الأخرى.

هـ - المقدرة الشعرية على تكثيف التعبير بدرجة قصوى، مع الحفاظ على تماسك الصورة، وقدرتها على النبض الدلالي، وبث الإضاءة الحيوية بالتوليد الذاتي.

إن الأرض التي هي مسرح هذا المهرجان الحيوي الضوئي الراقص، هي الرمز الغالب عن الصورة، والمخفى وراء موضوعاتها ليؤسس بناءها في آن.

بكلمات أخرى، فإن ما قلناه، وما لم يتسع المقام لقوله، وما ستقولونه قراءات أخرى تغاير رؤيتنا التأويلية، كل ذلك، استطاع أدونيس أن يخصصه في كلمات أقل عدداً من أصابع اليدين:

تتغنى الزهور بشعر اللقاح، ويرقصن

في الريح رقص الشر.

وإذا كانت «الأرض» رمزاً، قد توارت في الصورة السابقة خلف الموضوعات، فإن أدونيس يفتت حضور «الأرض» في

إن براعة أدونيس في إضاءة الصورة الشعرية بتلك الصورة الفنية العالية، لا تصدر عن براعته في اختيار موضوعاته من الطبيعة والعالم. فالأبجدية الرمزية ليست أمراً فردياً يخص شاعراً دون سواه. ذلك أن الشاعر ينتقى رموزه وموضوعاته من مساحات كونية واسعة ومبلولة للجميع [deja vu] لخروجها عن دائرة الذاكرة الثقافية والاجتماعية المحدودة وارتباطها بما هو شامل وكلي. فالغناء، والزهور، والشعر، والرقص، والريح، والشر، هي موضوعات تكاد لا تخلو منها من أحدنا قصيدة في العالم قديماً أو حديثاً. لكن نسق العلاقات التي تربط هذه الموضوعات بالرمز، وتربط الرمز بالعالم، هو ما يحقق للشاعر خصوصيته ويخلق له لغة تميزه وتخص حاله الشعري دون سواه.<sup>(٣١)</sup>

تكشف قراءة الصورة الشعرية السابقة عن نسق العلاقات في بنائها عبر التحقيقات الإنشائية التالية:

أ - توزيع العلاقات إلى طبقات أو أصناف متغايرة. فهناك علاقة الأرض بما عليها (الزهور - الريح - اللقاح - الشر) وبمن عليها (الإنسان الرائي - الإنسان المبدع - الشعر - اللقاح المشرق) ومن ثم، الحركة (الغناء - الرقص - رقص الريح - رقص الشر).

ب - دفع العلاقات إلى التحرك، التواضع، التقاطع، والاتقاء. فهناك لقاح الطبيعة، تتلاقح الأشجار، تنمو الأكاسم، تتفتح زهوراً، تسكن الزهور في إشراقه الكون، تملأ ضوءاً، تتناغم مع وجودها، تتمايل، ترقص في الريح كأنها شرر متحرك يضئ الفضاء.

وهناك لقاح الشعر أو شعر اللقاح: فهناك الشعر، والناس الذين يقرؤونه، وشاعر ملء بضوء البصيرة وضوء البصر، يتوأم لضوئين يخرقان العقول، وضوء التمرد وهما المنتظر.

ج - دفع العلاقات إلى التحرك والتلاحم والتماهي:

فهناك الزهور: تتفتح، تسكن في إشراقه الوجود، تستمد ضوءها من هذه الإشراق، تتحول إلى شرر مضئ.

الصورة التالية ويكتفى من ذكرها، بما يشبهها ويذكر بها من الموضوعات:

القرى فى السواد نساء من تخيل وزرع

والبساتين تحفو عليهن -

ما أطيب الورد ما أكرم الشار

قرية فى السواد: جراح

وأساطير نار.

(ص ١٥)

تظهر القرى، ومزارع النخيل، وبساتين الورد والشمر، كأماكن لريف يذكر ببراعة الحياة ونقاء النفوس وبهاء الحقول، والألفة الحميمة بين الطبيعة والبشر. والقرى فى السواد، بسبب بعدها عن المدن وطول إغفالها من مشاريع التنمية والإصلاح، هى موطن دائم للفقر والتعب والجراح. إلا أنها فى الوقت ذاته مهد مهيباً لولادة الثورة. ففى عتمتها تتجمع نار الاحتجاج والرفض وفى سكوتها تتجمع حركة التمرد والثورة. ورغم ذلك، تبقى حالة التناغم مع الذات ومع العالم بادية الحضور فى الصورة الشعرية. إلا أن حالة التناغم مع الذات والأرض والعصر والتاريخ، لا تلوم طويلاً فى (الكتاب) إذ لا تلبث الذاكرة أن تنتزع أدونيس من ذكرى طفولته فى القرية، حيث براعة الحياة وحلاوة الشعب، لتلزع به طريقاً بعيدة تتوهج فيها الجراح:

الطريق، وذاكرة تنتزه فوق التراب، وتحت

التراب، تراب

يتقمص - وقتى قميص له.

الطريق، .....، ونأخذ فى فلك للإشارات: ماذا؟

وأصغيت، أصغيت:

تتوهج فى المصابيح، تلك التى سميت

جراحاً.

(ص ١١٥)

تقدم ذكرنا لما تشير إليه الأرض فى دلالتها الدينية واللغوية والمثولوجية. لكن حوزة أدونيس لقدرة لغوية فائقة تمكنه من التقاط فكر اللغة وعقلها، تنحونا إلى دلالة أخرى يشها نثره ذاكرة الشاعر، فوق التراب وتحت التراب عبر المراحل التاريخية. هذه النزعة، تجسد الذهاب إلى التراب/ الأصل/ القمر، فى رحلة يبحث فيها الشاعر عن جذر الحقيقة وأصلها، ومن يذهب فى بحثه إلى قرارة العمق، أو قرارة الجحيم حسب تعبير الشاعر، فإنه مته لا محالة، إما إلى الموت احتراقاً بهذه النار، أو إلى الصعود منها وتحقيق النجاة بعد أن اكتشف هذا «الأصل» واكتشف ذاته فى هذا الاكتشاف فى الوقت ذاته.

فى مرحلة أولى، يؤزل ارتحال الذاكرة بالشاعر، إلى موقف بالغ الوطأة والتعليل، لم لا يلبث أن يبلغ حالة من تفتح الجراح وتساعد الحريق فى داخله:

الطريق، وهذا الحريق الذى يتساعد فى...

تتوهج فى المصابيح، تلك التى سميت

جراحاً.

نعلق قراءة الجملة الدلالية المهمة فى المقطع الشعرى بكامله: «تتوهج فى المصابيح» بوضعها بين قوسين، لنعود إليها بعد العثور على ما يقوّح الجراحات ويؤجج الحريق فى دواخل الشاعر:

أرض - صوت سم، وصدى زرنين

والرايات رؤوس مقطوعة

أرض تتوكأ والظلمات لها عكاز.

من أين يجيء الضوء، وكيف يجيء لهذى

الأرض المنقوعة

يدم التاريخ؟

(ص ١٥١)

ليس مهمًا تحديد الأسماء والأماكن والأزمنة، بل المهم، هو تحول هذه الأرض إلى لفظة للخوف والرهبة. جوع وعري ودمع يتقطر من تباريح الإنسان وجراحاته النازفة، والزمان يتحول إلى خوط يتأكل ويحطوب؛

في هذا الزمن الذي يتأكل ويحطوب

يدخل س١ في مكبر الصوت ويحفر اسمه في الهواء

يدخل س٢ يكشط من وجه الأرض إلى لعنة ربه

ويكون س٣ قد سلم روحه وجسمه وماله لولاه الحاكم ولي الزمان جل ذكره

راضيًا بجميع أحكامه له أو عليه

بماذا يهذر لا يعترض ..... لا ينكر شيئا من أفعال

هذا الرجل؟ ساءه ذلك أم سره.

(ص٨١)

حيث الإنسان كناري لا عزاء له ولا يرى حوله غير الأقفاص، والشعراء في أرض تخلق أصواتهم وتمحق ذكركم ولا تعرف بينوتهم إلا بعد نوات الأوان.

ليس الاسترسل في البحث عن الشواهد التي تحمل رؤية أدونيس السلبية عن الأرض أو التاريخ، هو ما نطمح إليه في هذا المجال. فذلك أن طموحنا يصغر عن الاهتمام بوجوب قلب هذا الركام المتراكب في أنحاء (الكتاب) والنش في ذاكرة النص، أحلالها ورمادها، للثور على الجمرة التي تشع البدء في القسمات الداخلية لأدونيس، وتنشلها من غلر البرودة والموت الذي يسرى إليها واحدة تلو الأخرى. ويتعبير آخر، فإن ما نطمح إليه توجهاتنا، هو الكشف عن البؤر الدلالية التي توجد في أثنائها الداخلية للموضوعات والرموز والصورة، والتي تبث دلالات تحوكونية المقاطع الشعرية والصورة، عبر دفن حيوي يمتد في حالة كمنون أو بث

تترك هذا المقطع الذي تملن بنائيته عن تحرير الشاعر من قيود البناء الطبقي لمستويات النص، مؤثرا تلقائية البوح بهموم الأرض وظلامية المكان، لننتقل إلى فقرة شعرية أخرى، لا يتعد كثيرا عن سابقتها من حيث البنائية الشعرية، وتبدو أكثر ميلا إلى مساحات النثر الشعرى أو نثر التفعيلة:

كيف تنفك من قيد هذا المنتورد،

من أسر هذه الإقامة

في غيايب تلك الخلافة، أو هذه الإمامة؟

عجبا - نتكسر، نثني جسورا

لا لنعب، لكن لنرثي أنقاضنا.

(ص١٠٣)

ومع متابعة الارتجال في طريق الذاكرة، تهبط إلى زمن النص صور الشعراء والمبدعين والكتاب والفنانين الذين مارست السلطة عليهم أبشع جرائمها: قتلًا، وحسًا، وتعليقًا، ونفيا، وتشريدًا. حيث يبدو المقطع الشعرى شريطًا سينمائيًا صور بالاتساق السريع (Flash back) بين قبور شعرائنا وكتابنا في الماضي، وما زال يلحق بالكتاب والمبدعين المصور ذاته في الحاضر:

لن أقول لكم كيف عاشوا، وكيف

يعيشون، أو كيف جاءت إليهم - هزيت

القبور، ولا كيف كانوا يهبطون إليها

بأجسامهم كلها أو بساقين، أو كتفين

وصدر

[.....]

اصدقائي - كلا،

لن أبوح بأسرارهم.

(ص١٥٥)

نفى هذا للقطع، تمارس ذاكرة الشاعر رحلة استرجاعية باتجاه ماضوى، بحثاً عن أصل نشوء الخلل الذى أصاب الحضارة العربية بالتآكل والتهافت ويكاد يقدف بها خارج التاريخ. وإذا كشف له سفر الفكر عن ما يشمل حريقاً يتصاعد في دواخله، يقب الشاعر في لحظة مفاجئة، فوق ركاب الماضي وهشاشة الحاضر، إلى لحظة ومضة إبداعية تخترق دواخله بوهج يقطع الجراح، يحولها إلى مجرد اسم متعارف عليه بالخارج، حيث تستبدل بالجراح الداخلية مصابيح تنهج بضوئها لا بنارها.

نسمى النواة الدلالية التى تتضمنها جملة «تنهج في المصابيح» المفتاح الذى يفتح الباب أمام الشاعر لدخول لحظة الانفصال عن الحالة الاسترجاعية، ويهيؤ لدخول لحظة العبور التى يحقق إزهاؤه المفاجئة من المكان إلى نقيضه. وثبة تتقلع من ضفة المخاطر والأحوال إلى الضفة الأخرى.

ما الذى يثمر عليه أدونيس في الضفة الأخرى، فيحول جراحه بمفعول سحرى إلى مصابيح متوهجة؟ وهل يكون المعثور عليه، هو الحل الشافى لأمراض الحضارة العربية، أم الجواب المطلوب لإضاءة هذا العالم المنطوق؟

نستطيع تعريف لحظة الإلهام الإبداعية بأنها حالة مفردة فى بطنها من الثبات. ذلك أن هذا البعد يحول دون تطورها باتجاه ما هو بسيط وقابل للتنبؤ، بل يجعله أمراً مستحيلاً.<sup>(٣١)</sup>

وبكلمات أخرى، إن لحظة الألق الإبداعى الواضح، التى حولت جراح أدونيس إلى مصابيح تنهج بالضوء، لا تجعل الصورة الشعرية قولاً واصفاً حالة ذهنية مستقرة وقادرة على طرح الإجابات أو الحلول الاكتمالية. إنها ليست أكثر من لحظة تنقل الشاعصر إلى حالة من العصور الدائم estate of passages من حالة إلى أخرى، وتمكنه من محو الذاكرة بنظرة شمولية، محو أنها يوم بقدر الوقت الذى نخل به لحظة العبور محل الذاكرة بوصفها إنشغافاً مبركاً.

إنها اللحظات التى يلامس فيها الشاعر منطقة اللاشعور فى غفلة من الوعي، حيث يحكى لاروى اللغة ما لا يحكيه وعى الشاعر. إنها لحظة انتصار موهوم، تهزم فيها ذاكرة

ضمنى متلبس بالغياب. هذا الدفق الحيوى النابع من مساحات الصمت، هو الذى يتشكل الحالة الروحية للشاعر من غطر الاستسلام لوطأة الزمن الموضوعى وما تحتونه الذاكرة الجمسية فى تاريخها الطويل من أحداث الرعب والقتل، وظلال اليأس.

بناء على ذلك، نمود لقراءة الجملة التى أجبنا قراءتها بوضعها بين قوسين (تنهج فى المصابيح) بادئين بالسؤال التالى: ما الذى يطفىء نار الشاعر ويحول جراحه إلى مصابيح متوهجة؟ وما الذى يجعل الشاعر جمالي على ضفة الكناية وهمه الوجودى، ليلحن مفارقه الماضى والحاضر، لهذا العالم المنطوق؟

لست من ها هنا أو هناك،

من ذلك العالم المنطوق

قصدى تجيئان من طرق

لم تجئ

أنتدم فى ظلمات المكان

ترجماناً وضوءاً لهذا الزمان.

(ص ١٠١)

نخرج الإجابة عن الأسئلة السابقة ضمن النقاط التى تلى. وننوه هنا بأننا أعدينا ذكر بعض النقاط التى سبق ورودها فى مواقع سابقة من البحث متوخين فى ذلك جمع هذه النقاط فى سحر مصابيح:

١ - من الأمور التى لابد أن نخطئ بأولوية اهتمام قراء شعر أدونيس عدم إغفال حقيقة التحولات الجارية فى الغياب، التى تطرأ على كل من المعنى والذات الكتابية فى آن. ذلك أن تلك التحولات تقوم بفعل مزدوج، ينقل الفعل الإبداعى والذات المبدعة، كليهما، من الجزئى، المرضى الزمنى إلى الكلى الدائم الكونى. تلك النقطة، تجلو السبب وراء قول الشاعر «تنهج فى المصابيح» تلك التى سميت جراحه، فى مقطع شعرى هو الأكثر قوة وإيلاً وتديلاً للذات الكتابية.

هكذا نجد أن الطرق التي يسلكها أدونيس في حجه إلى الحقيقة والمعرفة، هي التي تسوغ له الإعلان عن عدم انتمائه لهذا العالم المنطقي. قدامه جيعان من طرق بعيدة خطرة المسالك، لا يجهد غرضها وعبورها إلا من يحلوهم إغراء روي أصول للمشاركة في إضاعة المكان والزمان. أما للتقاعسون، فمصيرهم محتوم بخروجهم من نوع الإنسان إلى نوع الشيء، الجماد المؤنس،

خطوات جراح.

والجراح متى استأنست تمازت بالتراب،  
وحسارت

صودة.

وتانس فخارها.

(ص ٢٨٧)

٢- غنى عن القول، أن البنائية الشعرية في النص الأدوني، هي بنائية مركبة المستويات أو الطبقات، ويسرى ذلك على بنائية الرمز، والمفردة المجسدة للموضوع، والصورة الشعرية، والسجلات الجزئية في المقاطع الشعرية، والسباق الكلي للقصيدة، أو النوان بكامله. ما بين هذه المستويات يفتح الشاعر قنوات تتقاطع وتتجاذب وتتلاقى عبر ما يتدفق فيها ومنها ما يسمى بحركة العلاقات الداخلية في لغة أدونيس الشعرية. هذه الخصيصة تفرض على قارئ النص الأدوني، بعض القيود التي لا تستقيم القراءة دون الالتزام بها. من ذلك، وجوب قراءة الرمز قراءة عميقة، في مبدئية من المستوى المباشر، وما يحكي عنه النص، ويميل الشاعر إلى التصريح به حين وقوعه فريسة لأشباح الذاكرة الجمجمة وأهوالها المنفجرة، في الماضي البعيد والحاضر القريب على حد سواء.

في (الكتاب) بخاصة، ومع ما تحفل به الهوامش من مرد الراوي لمعونة التاريخ ولمته الساذرة، ومع ما يتخلل المتن من خفوت في صوت الشعر، وأتات منخوطة في حلق الشاعر، يتماطل احتمال الرؤية الغامضة والتأويل الإسقاطي. إن جاز التعبير - في حال التجملنا إلى ما نود قوله ونحب سماعه،

النص المسافة الموصولة بإخفاقات الماضي وتوقف تداعيل الأزمنة. ثم لا تلبث أن تعود لتفسح لهذه المسافة طرق العودة والحضور، كلما أفاق الشاعر من لظته، وأبّت به صحوته إلى حقيقة التجذر في علم الحاضر وإخفاقاته المرة أيضاً.

ولكن، إذا كانت لحظة العبور هذه، هي لحظة انحصار آتي موهوم، يبقى في ذهن القارئ سؤال لم يحظ بالإجابة حتى الآن، ما النظرة الشمولية التي يعمو بها الشاعر ذاكرته الاسترجاعية بوصفها إخفاقات تاريخياً مبرراً؟

من معرفتنا إنتاج أدونيس الشعري والنثري عبر رحلته الكتابية برمتها، نبنى تأويلنا انطلاقاً من رؤيته، بأن «التحول» في معناه الأكثر اتساعاً وشمولاً، بشكل بنية نووية في التركيبة الإنسانية والإبداعية والفكرية لأدونيس عبر مراحل حياته كلها. من هذه الرؤية وعليها، نبتى إجابتنا بالقول، إن الأصل، هو ما يسافر إليه الفكر في بحث عن جوهر الحقيقة. وسفر ذاكرة الشاعر فوق التراب وتحت التراب، إنما يجسد «قفزة الفكر في ذكر الوجود بحثاً عما يوجد ويدوم ويقع للفكر في هذا - الذكر - أفقاً جديداً» (٣٧)

يبقى أن نقول، إن شخصاً مخاضاً على وجه فداي، كأدونيس الذي يبني رؤاه ووجوده على «التحول» من حيث هو قيمة عليا، لن يهيم إن فحمت له هذه القفزة أفقاً تصمد به أدراج النجاة والمتعة والأمل، أو تهبط به إلى قرارة الموت في الجحيم. إن ما يهيم حقاً، هو إقدامه على هذه القفزة وتحقيقها لها بوصفها «فعلاً» يجسد قيمة عليا للإنسان. فمن موقف هذه القفزة ومقامها سيكتشف الشاعر جوهر موضوعه ويولد هو نفسه مرة أخرى في هذا الاكتشاف، إنه لن يعود من رحلته هذه خائباً صفر اليدين، فليج الفكر لا تصرف الحياد. وسجرد دخولها أو سفر إليها، هو بمثابة مكافأة كبرى، يلقاها الشاعر في لحظة نشاط روي خالص، هي في الوقت ذاته، لحظة امتلاء بالإحساس العميق بالوجود، وانقطاع مسافر للزمان في آن. في هذه اللحظة بالذات، يمتلئ الشاعر بالعالم ويملأه العالم. يتشقى، يفرق، تفشاه غيبوبة مسكرة، يخترقه ومن اللحظة، يقضي من الداخل، يقلبه بأن شهاب يحل فيه ضوفاً يحول جراحه إلى مصابيح متوهجة، قبل أن يهوى منطفأ.

والقارئ أو من الشعر والقراءة على الوجه التالي: لقد اختصر الشاعر معاني الذاتية من حيث أنا إنسان، ومعاناة البشر في العالم كله في صورة بالغة الإضاءة والتأثير. لقد طرحها بين يدي لأتملكها. إنها تقول ما أود قوله وتصور ما عجزت عن تصويره، وتطلق صرخة رعبى وأسى من مكانها. إنها ملكى، ما أقوله للعالم عبر صوت الشاعر.

هذا الشعور بالملء الإبداعى، بما هو نشوة القارئ، دهشته، وإحساسه بحق امتلاك القول الشعري، لا يخلو من مخاطر قد تمس القارئ، وإن كان في جوفه من سمات الأدب العالى. فشعور القارئ بامتلك هذه الصورة الشعرية أو تلك، قد يملؤه بالاكتماف ويصرفه عن متابعة سياق الصورة. عما جاء قبلها أو بعدها من الصور أو الوحدات اللفوية. أى سيضله ويحميه عن العثور على الوجه الآخر للصورة، الذى يتوارى في لغة أدونيس الشعرية خلف الموضوعات الواردة في سياقات مجاورة أو بعيدة في آن. للإيضاح، تعود لقراءة الصورة الشعرية السابقة داخل سياقها الكامل في المقطع الشعري:

كاد أن يتخطى التراب،

من شقاء ورعب،

عن نباتاته، -

هكذا - قدامى على الأرض،

لكن لى فرساً في السحاب.

يكشف هذا السياق الذى تسكن فيه الصورة الشعرية الأولى بجوار صورة تليها، أن صرخة الرعب التى يطلقها الإنسان الماصر إذ يفوس عمقاً باتجاه المدم، لم تأت في حقيقتها إلا لتضئ صرخة أخرى وتمعقها: صرخة الحرية، صرخة الإنسان القادر على صنع حقيقته بيليه، والتخليق صموماً، بعيداً عن المدم الذى يتأكل الأرض ومن عليها.

ولكن، كيف يحقق الشاعر هذه الحرية؟ وما الذى يسوغ معراجه من الأرض إلى السحاب؟ وكيف يحقق وجوده في المكانين كليهما، في آن؟

لتهتهه بأسنا وإحباطنا من مكل الأمور. الأمر الذى سيقودنا إلى نوع من العمق المزيف، ويحمينا عما يجب العثور عليه. وفي رأينا، أن ما يجب العثور عليه في مثل هذا العمل الشعري المركب، الذى يتقاطع فيه الشعر والنثر، الحاضر والتاريخ، الأنا والعالم، والتناغم والمدم، هو الوجه الآخر لـ (الكتاب). الوجه الباطن الذى يتوارى فيه صوت التمتع، والرفض، والمقاومة، والرهان على ضوء تاريخ قادم، خلف للموضوعات والصور والرموز. لقد كشف (الكتاب) لنا عن الوجه القبيح للحاضر والتاريخ، وترك لنا مهمة العثور على المساحات الغالية بين طيات النص وثناياه، حيث تلذّب الشمس في ظلالها، ويتقلب الموقف الاسترجاعي لما مضى إلى موقف استشرافى للتطلع إلى المستقبل؛

كاد أن يتخطى التراب،

من شقاء ورعب،

عن نباتاته، -

هكذا - قدامى على الأرض،

لكن لى فرساً في السحاب.

(ص ٢٠٦)

تجسد الصورة الشعرية الأولى تدرى الشروط القائمة في الزمن الموضوعى الراهن، ويلوحها حدك خائف لكل شروط الحياة وعناصرها. فقد بلغ هذا التدرى في إمعانه بالخروج من سنة الحياة وفطرة البقاء، مبلغاً يكاد من هوله أن يجعل عناصر الوجود (التراب) تتخلى عن وظيفتها الكونية وتكف عن توليد الحياة. فإذا ماتت غريزة توليد الحياة في التراب، فإن كل موجود في الوجود سيجهض أدامه الكونى وتؤول إلى المدم.

هذا التصوير المميق لحالة تجرّ العالم في المدم، لا يطلق رصاصة تدرى القارئ رعباً، بل يطلق شحنة كهشوائية تصمقه، وتتركه تحت تأثير الصدمة يتلمس جسده ليتأكد أنه مازال حياً، ويتلمس إرادته وقواه ليخرج بنفسه من دائرة الموت هذه. لكن هذه البراعة الفاتكة في قوة التصوير الشعري، قد تتحول إلى سلاح ذى حبلين يحتمل أن ينال من النص



فيه البلاد على البلاد، وينحنى

فيه النبات على النبات؟

الأرض نائمة على أنقاضها

والوقت يوغل في السبات -

لم لا أرى غير الفرات؟

(ص ٣٠١)

هذه الصور الشعرية للتلاحق التي تهطل على الشاعر في لحظات الرمض الإبداعي، اللحظة تلو اللحظة، تكشف عن عصبية مهمة أخرى للصورة الشعرية الأدونيسية، وهي انصافها بالعمق وعدم الاكتمالية في آن. فالشاعر يكتب وهو في حالة عبور دائم بين الأشياء وضدها، والممانى ونقيضها، والأزمنة ونفثها، والحقيقة وغيبها. يحاور الوجود ويسأله من فوق الأنقاض ويحت الركام باحثاً عن حلم ينفي شقيقه وإجابة تنفي حضورها. ولم لا أرى غير الفرات؟ إجابة عن السؤال بالسؤال، وأطراف ضوء تمبر من سؤال إلى سؤال، مبشرة بانتصار الحياة على الموت والضوء على الظلام.

هذه التنمية الإبداعية، لا تعكس براعة أدونيس في البناء الفني للصورة الشعرية وحسب، بل تكشف أيضاً عن سيطرته على القيمة المعرفية للغة. فتضج التجربة الفكرية هو الوجه الآخر لتضج التجربة الإبداعية على الصعيد الفني. وبحضرتنا في هذا المقام، قول عبد الكريم حسن في دراسته القيمة للغة الشعر عند أدونيس :

ولكنني بأدونيس وهو يقول: عندما تفهمون شعري تحبون به. فالمعرفة التي يغيثها شعري هي الحياة الواضحة... إنه شعر يحمل رسالة، ولكن الآخرين يجهلون هذه الرسالة مما يحولهم إلى موزي ويحولها إلى حمار وأعدا. (٣٤)

على أن ارجحنا في (الكتاب) بحثاً عن مشروع أدونيس، يقودنا إلى القول بأن ارجحنا أدونيس في مشروعه بحثاً عن نصه/ (الكتاب). ليس صادراً عن التهديد لتقل رسالة معينة أو حكمة مكتملة. إنه ارجحنا في دروب غامضة بحثاً عن

الواقع أن للشأبل في النص الأدونيسى عدة وجوه واحتمالات، قد تكون منها الاحتمالات التالية:

- فقد يكون المسوخ لقدره الشاعر على الوجود في الأرض والسحاب في آن، هو أسفار الفكر إلى لج المعرفة وفالفرقة - بالدلالة الهيدروجية - تترك الأرض المنطلق، ثم تعود إليها بالفكر - المذاكرة حتى لا تفقد الذي لم يزل مرجوفاً. (٣٣)

- وقد يكون المسوخ مقدرة الشاعر على الإبداع من حيث هو فعل خلاق، حيث تصبح اللغة/ الكتابة، فرساً يصمد به بعيداً عن ثاوت الأرض إلى حيث النقاء والصفاء.

- وقد يحقق الشاعر حريته من خلال أسفار الفكر في بحثه عن الأصل، للوجود والأشياء والحقيقة؟ إذ إن من يكشف الأصل يشر على ذاته من خلال هذا الاكتشاف.

- وقد تتحقق حرية الشاعر من خلال الفعل الخلاق. فالمدعون ينعمون بحرية الناعل، بحرية التحليق، بضوء يسرى من العروق إلى الأصابع. ضوء لا يترك ولا يسجن ولا يتزعج ملكيته أحد.

٣- هكذا نجد أنه يحسن تلافي القراءة الاجتزالية بما هي قراءة الصورة أو الرمز أو الفقرة الشعرية، خارج سياق المقطع الشعري الذي هو امتداد للساق الكلي للنص. ذلك أن شعر أدونيس يصدر عن رؤية حضارية شمولية للعالم والتاريخ، لا بد من رصدنا في سباقها الكلي والوقوف على ما تطرحه من حوار وشك وسؤال ورفض واختلاف من جهة، وما ترى فيه وجوه نوراً كروياً لا تنضب منابعه ولا يطفئه الزمان:

لم لا أرى غير الفرات؟

ألأنه لغة القرباب - حروفها

زهر وعشب ؟

ألأنه رحم المصنعة - يلتقي

فيه النقيض نقيضه؟

ألأنه كبد الطبيعة - تتحنى

حكمة غامضة تتخلل ثانيا الوجود كما يتخلل الهواء الشجر.  
حكمة حاضرة في الغياب كحضور الشمس في الظلال.

في ذلك، يقول لوتمان:

إذا كان العالم، أشبه ما يكون برسالة عظيمة من الخالق، فلا بد من وجود رسالة غامضة محولة إلى اللغة وEncoded كرموز ضمنية في حيزها البنائي. ذاتي حل شفرة هذه الرسالة عبر خلق هذا العالم في نفسه للمرة الثانية، وهو بذلك ينشئ موقع مرسل

### الهوامش:

(١) راجع الكتاب القيم الذي ألفه عبد الكريم حسن واعتمد فيه تحليل النص عبر إعرابه ورصد مكوناته اللغوية تحراً وصرفاً، عبد الكريم حسن، لفظة الشعر في زهرة الكهجهاء - الطبعة الأولى ١٩٩٢ - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت.

(٢) زاوية منارات - جريدة الحياة - العدد ١٢٠٣٨ - تاريخ ١٩٩٦/٢/٨ .

(٣) أدونيس، زاوية منارات - جريدة الحياة - العدد ١٢٠٣٨ - لندن - تاريخ ١٩٩٦/٢/٨ .

(٤) بلاشكو، الكتاب القادم - باريس ١٩٥٩ - ص ٢٧٦ - وقد اقتبسنا من المرجع السابق، ولطفاً تعليق بول دي مان من كتابه: الصفي والبصيرة ترجمة سميد الفانسي - منشورات الجمع الثقافي أبو طي - الإمارات العربية المتحدة - الطبعة الأولى، ١٩٩٥ .

(٥) ورد تعليق دي مان على بلاشكو في الصفحة ١٢٩ من المرجع السابق.

(٦) مارتن هايدجر: مبدأ اللغة - ترجمة: نظير جمعل - الطبعة الأولى عام ١٩٩١ - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - لبنان - ص ٧٢١ .

(٧) Martin Heidegger: The Principle of Reason - Lecture Five (p:35) - Indiana University Press 1991.

(٨) المصدر السابق، ص ٣٦ .

(٩) المصدر نفسه، ص ٣٧ .

(١٠) نفسه ص ٣٧ .

(١١) نفسه ص ٣٨ .

(١٢) أدونيس، المجموعة الكاملة - الجزء الأول، ص ٢٥٢ - الطبعة الرابعة ١٩٨٥ - دار العودة - بيروت - لبنان.

(١٣) المرجع السابق، ص ٢٩٨ .

الرسالة لا متلقية. ولكن ما يعطى ذاتي خصوصيته ككتاب، هو أنه بالرغم من تنبئه وجهة نظر الخالق، بقي إنساناً لا يتغلب عن وجهة نظر الإنسانية. (٢٥)

من هذا المنطلق، نتابع ارتحالتنا في (الكتاب) مستقيمين خطوات الشاعر في عبورها من مفترق للطرق، إلى مفترق للجهات والمتاهات، علنا نبلغ موقفاً نرى فيه بمعنى أدونيس: نجمة في رداء ملويل تتنزه بين النخيل.

(١٤) راجع قصيدة «ملك الرياح» للمرجع السابق ص ٢٩٠، من الجزء الأول.

(١٥) أدونيس، قصيدة «الجهلاء» - ص ٣٤٩ - الجزء الثاني من الأعمال الكاملة - المرجع السابق.

(١٦) أدونيس، فصل المؤلف - الجزء الأول من الأعمال الكاملة - ص ٧٣-٥٧٤ المرجع السابق.

(١٧) Yuri M. Lotman: "Universe of the mind" a Semiotic Theory of Culture - (p:18) - trans. by: Ann Shukman - Printed in Britain 1992 - Library of Congress.

Ibid. p: 63. (١٨)

Ibid. p: 74. (١٩)

(٢٠) لوسيان جولدمان، البنية الصورية والنقد الأدبي - ترجمة: محمد سيلا - الطبعة الثانية ١٩٨٦ - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت لبنان - ص ٢٨ وتشاهد من عدى.

(٢١) Martin Heidegger - the Principle of Reason - loc- ture Twelve - p:93.

Ibid: Lecture Twelve -p:95 (٢٢)

(٢٣) أدونيس، مفرد بصيغة الجمع: المجموعة الكاملة - ص ٦٦٣ من الجزء الثاني - صدر سابق.

(٢٤) أدونيس - مفرد بصيغة الجمع، الجزء الثاني.

(٢٥) جاستون باشلار، شاعرية أحلام اللقطة - ص ١٦٠ - ترجمة: جورج سعد - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - الطبعة الأولى ١٩٩١ - بيروت - لبنان - للمزيد راجع في الفصل نفسه: أحلام الماء، ونظرات البحرات التي تشبه الحقبة الإنسانية. كما النسخة الإنجليزية للكتاب فهي:

- Ibid p :13. (٢٩) Gaston Bachelard: *On Poetic Imagination and Reverie* - trans. by: Collette Gaudin - spring publications, Inc . Dallas - Texas- 1987.
- Ibid p :86. (٣٠)
- Ibid p :87. (٣١)
- Ibid p: 101. (٣٢)
- Martin Heidegger: *The Principle of Reason*, p:89 (٣٣)
- ولقد اعتمدنا لترجمة هذه الفقرة، ترجمة نظير جامل لكتاب مبدأ العلة ليهيدينجر. وودت في ص ٩٧ منه - مرجع سابق.
- (٣٤) عبد الكريم حسن، لغة الشعر في زهرة الكيمياء، ص ٢٩٤ - مرجع سابق.
- Yuri Lotman: *Universe of the Mind*, p:177. (٣٥)
- Martin Heidegger: *The Principle of Reason* lecture eleven -p: 84 - 85.
- Yuri Lotman: *The Universe of the Mind* p:17. (٣٨)



# الكتاب والتأويل

## دراسة في شعر أدونيس

### عبد العزيز بومسولي\*

#### ١ - تمهيد: حبة التأويل

أ - تمهيدا لعمل التأويل الشعري الشامل، يفتح أدونيس في ديوانه (شهوة تتقدم في خرائط المادة) على السؤال بوصفه مفتاحا أساسيا لإعادة تأسيس الحوار الشعري الذي يعد وسيلة استكناحية للذات والعالم، لذلك نجده يكتف من سؤال اللغة:

أين سأحفظ أعيادي التي لم تتم بعد؟  
كيف أحرر أجنتي التي تنتحب في  
أقفاس اللغة؟ وكيف أسكن  
في ذاكرتي، وهامي خليج من  
الانقراض العائمة؟

هل سيتمو بين كفتي حجر أو جذر خشخاش؟ هل  
الحيوانات السجينة في، ستعرف أخيرا طريق

أولوني

جسدي رقي - كتاب<sup>(١)</sup>.

لكن حياتي مثل كلامي، تأويل<sup>(٢)</sup>.

في كتابه على تطابق الكلام مع ذاته، كان  
ملارمي يؤكد كون الكتاب نفسه والأخر في آن،  
بما أنه مركب مع نفسه.

- هذا لا يمنع نفسه لتأويل مزدوج فحسب،  
وإنما وكما كتب ملارمي نفسه: إنني أثير عبره  
إذا جاز القول هنا وهناك عشر مرات هذه  
السماكة للزوجة بكاملها<sup>(٣)</sup>.

يجب أن نتبع العلاقة بين اللغة والعالم، لنحيط  
بالأفق الذي يلامح البناء اللغوي للتجربة  
التأويلية<sup>(٤)</sup>.

\* مراكش، المغرب.

الهروب؟ هل على أن أدخل في سببات وأن أخون  
أعضائي؟ هل على أن أصنع من الرمل سدادات  
لرقتي، وأن أستلقي حجراً أسود في أبدية الطاعة؟  
هل على أن أذهن جسدي بزيت الآلة، وأن أملا  
خنجرتي بنعم نعم، لا، لا؟

كلا ليس لي وطن

إلا في هذه الغيوم التي تتبخّر من بحيرات الشعر.  
(ص ١١)

يدخل الشاعر هنا في سؤال الذات، ليقم حواراً مع أناه،  
في علاقتها بالمكان، والزمان، والتراث واللغة. وهو إذ يطرح  
سؤال اللغة، فهو يتوق إلى التحرر من سلطتها من حيث هي  
عائق للإنتاجية، وليس وطناً للكينونة، ذلك أن هذه اللغة لا  
تصبح وطناً جوهرها للذات إلا إذا خلقت منها بيتاً، تميد  
تأسيسه لا ليكون القفص بل ليكون فسحة للإقامة الدائمة،  
ومن ثم فالسؤال هو وسيلة لإعادة بناء الذات، وتفعيل  
ديناميكيته، عوض أن تكون أداة تشييعية آلية تميد إنتاج قول  
خطاب السلطة المتعالية الأمرة التي لا ترى في الذات سوى  
جهاز للخضوع، للطاعة. ومن ثم يكون زمن الذات مجرداً  
عن أية - إذ لا يلتأ يكرر نفسه بشكل أبدي.

فالشاعر، إذن، يوقظ الوعي الذاتي بوصفه مرحلة أولى  
للفهم، وذلك بالتحرر من السببات الذي كبل الجسد عن  
الانطلاق والتجدد. وإذ تمسك الذات على نفسها، وهي  
كينونتها، فإنها لا ترضى بهللاً بأي وطن ينفي ظهورها  
ويلقي فاعليتها سوى بالشعر بوصفه عمارسة لغوية، ومأوى  
جوها للكينونة:

كلا ليس لي وطن

إلا في هذه الغيوم التي تتبخّر من بحيرات الشعر.  
أويني، أحرصيني أينما الضاد يالغتي يا بيتي أدليك  
تسمية في عنق هذا الوقت، وأجبر باسمك أهوائي -

لا لانه الهيكل، لا لانه الأب والأم

بل لاني أعلم أن أضحك وأبكي فيك

أن أترجم أحشائي

أن التصق بك وأرتعش وتصطلق أنحاشي

كتمل نوافذ بين يدي وريح خرجت لتوها من أصابع  
الله،

(ص ١٢)

اللغة، إذن، بيت الشاعر ومسكنه عبرها تفجر الذات  
أهواها، وتمارس الحلم كفهم استبطاني للعالم، لتعني  
وجودها، لأن هذا الوعي شرط أو مفتاح لفهم طبيعة الوجود  
كما يفصح عن نفسه في تجربة حية، وهو فهم تاريخي وآلي،  
وهو ليس ثابتاً ولكنه يتشكل من خلال تجارب الحياة الحية  
التي يواجهها الإنسان، وهو وعي يتجاوز كما يرى هيدجر  
«مقولات الزمان والمكان والمفاهيم الميتافيزيقية»<sup>(٥)</sup>، ولا يقف  
عند المرحلة الذاتية ولكنه يستمر بحثاً عن الرؤيا التي تمكن  
من إدراك حقيقة الوجود المنسي واستشراف آفاق المستقبل:

هكذا أتحوّل فيك (اللغة) إلى نفس يهبط من قم  
السماء

وينفخ في فرج الأرض،

هكذا أحضنك وأقول من جديد

أنت الجسد الذي يسمى الغد

وعلى هذا الجسد يرمي نرد التاريخ.

(ص ١٤)

إن الشعر من خلال هذه الممارسة التأويلية يصبح وسيلة  
لإنفتاح العالم، هذا الانفتاح يتجسد من خلال اللغة التي  
تستجمع التوتر الذي يشكله التنازع بين الظهور والاختفاء،  
والذات عبر اللغة تجتاز هذا من خلال التحول عبر مسافتين،  
السماء بوصفها الانكشاف والأرض بوصفها رمزاً للغممة  
والظلمة (هيدجر)، ونقطة أساسية تفصح عنها شعرة أدونيس  
هي كشف علاقة الذات باللغة، بالبنية على التجاسد أو  
التماس الجسدي الإيروتيكي، حتى إن الذات تتأول هنا كأداة  
إخصاب في فرج الأرض، وهو إخصاب يبدد ظلمة الأرض،  
ليكشف العالم عن نفسه، ويظهر الكينونة كبعد تاريخي  
للكشف الأنتولوجي. هذا الانكشاف يظهر على شكل لعب  
رمية النرد، وهنا تشير إلى تناس المخطاب الشعري عند أدونيس

كينونته التاريخية. فاللغة، إذن، جسد التاريخ الذي يسمى  
الغد والمستقبل بعد العود الأبدى للكائن الجوهري في العالم.

ب - إذا كان أدونيس قد انفتح على السؤال لإعادة  
تأسيس الحوار الشعري، فإنه يستمر في تأمل تجربته الشعرية  
في بعدها الإشاري والرمزي أي داخل منطقة التجريب  
الخالق. من أجل التجاوز ولولوج عتبة التأويل الشامل يقول  
تماماً تجربته في القصيدة نفسها المشار إليها أعلاه:

من أجل أن أخلق مرآة تجدر أن تنتسب إلى وإن  
اتمرأى فيها

من أجل أن أبكر فراغاً يتسع لاهوالى

ريما فكرت أن ألبس معطفاً نصف ذراع

وأن أمشى بقدم نصف حافية

ريما حاولت أن أشقى شريان غيمعة لكى أروى  
عطشى ريما تمتعت: الوطن - واكتفيت بأن أروى  
تاريخ درويش يشرف على الموت كاسيا قبره  
بصوتى.

أو ريما حاولت أن اقتلع بروج إيفل وأزدرج مكانه  
شجرة ياسمين شامى

ودريما ارتأيت أن ادعو من جديد آدم لكى يبنى لحبه  
بيتاً على الأرض ويتعرف على ابنائه.

(ص ١٢)

إذن، فالشاعر يخلق ويعتكر، فهو لا يكتشف المرأة التي  
يتمرأى فيها، إنما يصنعها، لتكون تجسيدا حيا لعالمه الرمزي،  
وكائناته الخيالية ومسرحا للعبة الغياب والحضور، أي واقع  
الموت والإسقاط التاريخي الذي يستدعي الوظيفة الرمزية التي  
ترسم طرق اللغة والقواعد الضرورية للمسرح، بينما الخيالي  
فعل أول للذات، ومن ثم فالمرآة بوصفها مرحلة هي، في أن  
اتنشق التماهي المستلب والرحم الرمزي، حيث يذلل الأنا  
في شكل أساسي قبل أن يتموضع ضمن جدول التماهي  
بالآخر، وقبل أن تعيد له اللغة وظيفته بوصفه ذاتاً ضمن  
الكوني، حسب جاك لاكان<sup>(٩)</sup>.

وبالنسبة إلى أدونيس، فالمرآة شكل من أشكال الكون  
الشعري، لذا فهي تكتسى طابعاً رمزياً يحول إلى مشروع

بنصوص ينبتشع ومالارميه، فالأول يصور رمية النرد، كما لو  
كانت تلعب على طاولتين متميزتين، هما الأرض والسما،  
الأرض التي يرمى فيها زهر النرد، والسما حيث يسقط زهر  
النرد من جليل. لكن هاتين الطاولتين ليستا عالمتين، إلهما  
ساعتنا عالم واحد، الساعة التي يرمى فيها زهر النرد، وساعة  
سقوطه ثانية، فرمية النرد تثبت الصيرورة كما تثبت وجود  
الصيرورة كذلك. ومن ثم، تكتسى طابعاً رمزياً هو الإليات  
للمتعدد، والعودة الدائمة، وهو ما يحول إلى تعدد الكلمة  
الجامعة بوصفها شجرة وشكل الفكر التعددي، الذي يزعم أنه  
يقول معنى ويصوغه فهي بمثابة التفسير وفن التفسير، أما  
القصيدة فهي فن التقويم فهي تقول القيم. إذن، هناك  
بعدان: التفسير والتقويم حيث يكون البعد الثاني عودة للأول،  
عودة الكلمة الجامعة أو دورة القصيدة، ومع رمية النرد يبدأ  
تفسير العودة الدائمة كما يتم تفسير رمية النرد بعدد ذاتها في  
الوقت الذي ترجع فيه<sup>(١٠)</sup>.

أما بالنسبة إلى مالارميه فيتصور أن رمية النرد يمكنها أن  
تثبت الضرورة وتلغى الصدفة وتنتج المبدأ الوحيد الذي لا  
يمكن أن يكون علداً آخر، يتعلق الأمر برمية نرد واحدة،  
فوحدة التركيب الظاهر في هذه المرة يمكنه أن يضمن عودة  
الرمي، وتشبه زهور النرد للمرمية البحر والأمواج والزهور التي  
تسقط ثانية، هي كوكبة نجوم ونقاطها تكون العدد المبتق من  
النجوم. ويلاحظ دولوز أن قصيدة مالارميه تنتج في الفكرة  
الميتافيزيقية القديمة القائلة بثباتية العوالم، فالصدفة هي  
كالوجود الذي ينفي نفية، والضرورة كطابع الفكرة الخالصة  
أو الجوهر الأبدى، بحيث إن الأمل الأخير لرمية النرد هو أن  
تجد مثالا للمقول في العالم الآخر<sup>(١١)</sup>.

لذلك فمالارميه يعتقد أن وظيفة الشعر هي تحويل الواقع  
الصرف إلى فكر مجرد<sup>(١٢)</sup>، والفكرة هي الكلام الذي يملك  
سلطة عجائبة لممارسة لعبة النرد وإثبات الوجود الخالص  
المعقول.

وللمقارنة، فإن الذات في رمية النرد عند أدونيس، تتحول  
إلى ما يشبه زهر النرد عند نبتشع أو مالارميه، فسقوطها في  
فرج الأرض إخضاعاً للمتعدد، بينما تضحي اللغة هي ذلك  
الملب الذي يملأ عبره اللاعب فن رمي النرد لإثبات

المعطف، بنصف ذراع والمشي يقدم نصف حافية ومحاولة شق الغيمة، وقول اسم الوطن ورواية تاريخ درويش، إلخ. هذه إشارات من خلالها يوجهنا الشاعر نحو تجزيه القناع؛ أليس هو أول من كتب ديواناً شعرياً يسيطر عليه لعبة القناع كما بين جابر عصفور؟ أو إلى دخوله مغامرة اللغة لا باعتبارها وسيلة لإيلاغ وإنما دربا من دروب التيه والتشرد وبحثا مهووسا عن عرى الوجود.

إن أدونيس، فيما هو يتأمل كونه الشعري، يفتتح على تأويل الكينونة، ويؤسس لشعرية التأويل، وفي هذا المستوى يجب أن نفرق كما أشرنا، بين الشعرية من حيث هي منتجة للنص باعتباره غاضبا للقراءة التأويلية، والمؤلول للعالم، وهو من جهة ثانية قابل لتأويل ذات قارئة لأبعاده النصية.

#### ٢ - الكتاب: مغامرة التأويل

لدخل تجزئة الكتاب عند أدونيس ضمن مشروع التأويل الشامل الذي تفتتح عبره مجالات التمددية والنسبية والاختلاف، وتتكشف أبعاد العلامات والدوال اللغوية، بوصفها نسجا من المجازات والاستمارات التي يتشكل من خلالها كتاب العالم. فالعالم - كما يقول باسيز - مخطوطة لعالم أصر لاتنفذ إليه قراءة كونية ولايفك رموزها إلا الوجود<sup>(١١)</sup>.

إن أدونيس، عندما اقترح فكرة الكتاب، لا يحل بها فكرة البديل الشعري لما هو ديني مقدس، أو لما هو تاريخي، أو طبيعي. إنها بالنسبة إليه جذر التأويل الشعري لعالم طالما قرأناه بصورة دوجمائية، ولطالما قدم إلينا في شكله المعطى الظاهر، دون أن يكشف عن عمقه وحيويته، وأن كتابة تاريخ العالم كانت دوما كتابة قسرية يهيمن عليها منطق الهوية، لإثبات الاستمرار فهي لا تعتبر النص نسقا يفيض بالمعاني، ولا الدليل تكثيفا لعدد تأويلات وفضاء تفاضلي، وإنما كلمة ولفظ. واللفظ هنا بمثابة الحد الذي يحصر المعنى ويحدده، إنه التعريف الأحادي الذي يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها، ومن ثم يجب تقديمه وإحرامه ومعاملته بتزاهة علمية، تقوم فقط على الشرع والتقليد<sup>(١٢)</sup>.

انطلاقا من هذه الرؤية المقوضة لأسس الرؤية الميتافيزيقية القائمة على فلسفة الحضور، حضور المعنى بالنسبة إلى نفسه

الشعري. ويكفي أن نشير إلى ديوانه (المسرح والمرايا) ١٩٦٨، باعتباره أول كتاب في الشعر العربي يوظف المرأة داخل بعدها الترميزي الذي لا يعني انعكاس صورة الذات في الآخر فحسب، وإنما باعتباره تجسيدا للتخييل، ومسرحا حيويا للكائنات الرمزية التي تتمرأ للرائي من خلال المرأة وتخفيها لإثارة السؤال:

سألت، قيل: القصن المغطى بالنار، عصفور.

وقيل: وجهي

موج، ووجه العالم المرايا

وحسرة البحار، والمنازلة

وجئت، والعالم في طريقي

حبر، وكل خلجة عبارة

ولم أكن أعرف أن بيني وبينه جسرا من الأخوة

من خطوات النار والتنبوه

ولم أكن أعرف أن وجهي

سقيفة تجر في شواره. (١٠)

فالسؤال بقدر ما ينطرح، بقدر ما يكشف الأثمة، ويخلق التفاضيل المرآوي، وتعدد الصور التخيلية المهيمنة إلى اللعبة الرمزية للعالم، فالذات تقر العالم المرآة، تستشرف أفقه وتحنس مجهوله. إنها تحصل على ما به تكون نبوءتها، وهي بذلك تقيم علاقة جوهرية بالوجود، هي علاقة حميمية، علاقة تماء وتشابك.

ليشكل الشاعر مرآته وليهدع الفراغ، ويقول الظن والمستحيل فإنه يمارس التجريب الخالق كما بينا، وهو في مرحلة التأمل بعيد صياغة كونه الشعري ميززا اتزاعه، وأشكاله المتعددة، فهو في المقطع السالف من (شهوة تتقدم...) يختزل رمزيته الشعرية، وتسمعه في ذلك استمارته الحية ذات الكثافة العالية التي فيما هي تلبس العالم داخل أقمشتها، فتخضعه لثمينة اللغة، ودروها السحيقة، فإنها في الآن نفسه تضيئه عبر الرؤيا، ومجال الرؤيا هو الإحتمام حيث تنبهر الذات باكتشاف المتوارى بينما مجال الرؤية (بالتاء) هو السلطوع، حيث الذات لا تكشف بقدر ما تتلقى المعلوم والمعرفة الجاهزة. تشير استعارات أدونيس إلى تفكيره في لباس

أو بالنسبة إلى الوعي، ينخرط أدونيس في كتابة ثانية (للكتاب) المخطوطة التي ينسبها - مجازيا - للمتبى، والتي يبرز من خلالها مفهوم لعملية الكتابة باعتبارها قراءة تفهم المعاني داخلها، وتنتظر إليها على أنها عارسة طلة تدخل ضمن مجرى التماثل التاريخي والاجتماعي، وبهذا تصبح مجالاً للصراع، وبؤرة التناحر بين إرادات القوة، وملتقى المنظورات المتباينة، ومن لم قلن يعود النص حاملاً للحقيقة لكنه لن يفك عن أن يكون ملأ الصراع حولها، بوصفه منبع مفعولات الحقيقة (١٣).

إن أدونيس، كعادته، يعودنا على مفاجأة الإنجاز الشعري الكبير، فيخلق غالباً ما يتجاوز ذاته وغیره. ولكنه مع ذلك شديد الإخلاص للجذور الشعرية التي يبنى عليها عالمه الشعري، ومن ثم فنصوبه شيلة التشابك، فهي تقرأ بعضها، وتقرأ دلالاتها، ولذا يقتضي الفهم الشامل لشعرية أدونيس مراجعة دقيقة لأهم إنجازاته النوعية، فشمرة إحالية، تشابكية، وما حديثنا من محطتين أساسيتين في شعرية أدونيس إلا إجراء منهجي توحيته قصد كشف التعمد، انطلاقاً من الاستمرارية النوعية للمشروع الأدولي. وإذا فئنه وجب تأمل تأويلية أدونيس بالكشف عن الجوانب الإحالية لإستمولوجيا شعرية جديدة ومتجددة.

#### أ - التطابق (الكتاب = الذات)

التطابق هنا ليس بالمعنى الميتافيزيقي للتوحد بالحقيقة، إنه تطابق مجازي، إنه تطابق الكتاب والكتاب، الكتاب بوصفه المشروع اللامتكامل والمفتوح باستمرار، والكتاب باعتباره ذات الكتاب، نفسه المؤولة للكتابة، بوصفها قارة فعالة تنتج النص اللامكروب الذي لا يكون مجال الكتابة إلا علامة عليه وعرضاً من أعراضه، كما تنتج القراءة المحتملة كاهبطية ثانية، وتتحدث عن أبجدية أولى. إن الوحدة من خلال هذا المنظور هي وحدة التعمد، وجوهر التمثيل الذي يفتح إمكانات اللاتناهي داخل مجال الخطاب، يقول أدونيس:

أولوني،

جسدي رق - كتاب

كتبته أبجديات نجوم وغيوم

ليس هناك حسب هذه الصورة إلا كتاب مفتوح، تطابق به الذات كجسد ينكتب، وتخطه أبجدية الطبيعة، ومن ثم يصبح هذا الجسد - الكتاب موضوع هيرمونيقياً تدرك الأشياء واللوات بوصفها امتدادات نصية لها أبعادها وانمكاساتها السيمانطيقية. إن الأمر يتعلق هنا بتأسيس لإستمولوجيا «الشعر البعدي»، أما بعد الشعر، حيث ينتج النص لغة ثانية تتحدث عن الشعر ذاته. لا يتعلق الأمر هنا بخطاب الشعر بل بخطاب شعر الشعر، ولا ينجز أدونيس مغامرته هذه انطلاقاً من إثبات الحضور وإنما تفعيلاً لعملية التداخل بالآخر، وبالنزاع الشعري الحدائي، وما فهم أدونيس للذات على أنها امتداد نصي مكتوب إلا تمثل عميق لرؤية مالارميه، لكن من وجهة نظر تناسية تتوخى التجاوز والإضافة النوعية، فمالارميه كما يستنتج دريدا حين يتحدث عن تطابق الكتاب مع ذاته، كان يؤكد كون الكتاب نفسه والآخرين في أن «هما أنه مركب مع نفسه هكذا لا يمنع لتأويل مزدوج فحسب، وإنما وكما كتب مالارميه نفسه،

إنني أنثر عبره إذا جاز القول هنا وهناك عشر مرات هذه السماكة المزدوجة بكاملها (١٤).

وما نكتشفه داخل هذا التطابق عند أدونيس هو انفتاح التأويل باعتباره المغامرة الجديدة التي يره فيها الشاعر ذاته داخل كتاب يؤول العالم بوصفه تشكيلاً نصياً مفتوحاً. يقول أدونيس:

لكن حيأتي، مثل كلامي، تأويل.

(الكتاب ٣١٦)

التأويل هنا لا يعزل الكلام عن الحياة، فهو يقرأهما داخل مبدأ التكامل والامتداد، ولا يحصل الفهم الشامل بقراءة تترك الكلام فيما تفصله عن جوهره الحيوي، وإنما يكون خلقاً متجدداً للحياة، فهو إذ يفيض حيوية فإنه يكشف أشكال المعاني الثابتة خلف استعارات الكلام وأنزاجاته،

ما ترانا؟ كتاب

أم لغات توسوس أحشاءنا

ونهاجر منها، كي نحرر إيقاعنا



هنا، يلتقي أدونيس بنيتشه. فإذا كان هذا الأخير يستدعي زرادشت ليعيد قوله تأويله، فإن أدونيس يستدعي المتنبي لينزع عنه القناع فيؤول من خلال إنيته - أنا إرادة صنع العالم - لا من خلال لفظة صيرورة الوجود، ومن ثم لا يفتدو الكلام سوى ضرب من التعارض الذي يكشف جانباً من صراع الإرادات والقوى، فهو في آن ملجأً للحرية، وهرز للأنا، ووقوع في عبودية السلطة، وهو لا يكشف عن تعددية حين تبادل لمواقع القوى، الانتقال من الذات نحو تمجيد ومديح السلطة، أو العكس، لأنه يمارس لعبة الظهور والاختفاء، في حين تبرز تمدنية في إنيته، هذه الإنية المبدعة المتسامية التي تتمركز داخلها إرادة قوة، تمتلك اللغة الأشياء لتتجاوز العالم، تخشعها اللانقاعة بأي شيء أرضي، بكل ما يمارس حجابته وطمعته على الظهور البراني لهذه الإنية، إنها إنية تنبأ لتستشرف المستقبل انطلاقاً من إعادة قراءة الماضي وصراع الإرادات، والسلطة. وهنا، لا يكون استلهم المتنبي استجابة لدواعي ظرفية وإن كنا لا نفهمها كواقع التردى والتشردم/ السقوط العربي، بقدر ما هو انخراط في مشروع كبير يري دور الشعر في تحرير طاقات الإنسان العربي بوصفه كاتباً تاريخياً، قادراً على إعادة صنع جمال العالم، وهو مشروع يتجذر بتأويله الشعري للوجود وتعتبر محطة (مهيار الدمشقي) تأشيراً ترميزياً يكشف عن أصالة هذا التوجه الشعري بامتياز.

ولى العودة إلى المتنبي، إثبات للحدود الشعري بوصفه صيرورة تجدد واستمرار، وتعدداً للرؤيا بما هي تجل لإرادة الصنع والإبداع، وإضاعة العالم شعراً؛

حملت شمسي وأيامي وأستلتي

ورحت أستقري الدنيا، وأمتحن

لا أرض، لا وطن

إلا رؤاي تزور المجد توهمه

بحرا وتوغل فيه، تستغنى به

الشعر وبنائها والمركب والزمن.

(الكتاب ١٩٤)

الشعر، المركب، الزمن، ربانته الرؤيا، وفضائلها المجد المرسوم على هيئة بحر، والشمس والأيام والأمثلة محمولات

من سلاسل إيقاعها

في لغات سواها؟

(الكتاب ٢٠٩)

فهل نحن تجاه شعرة تنوي تحريم الذات - الكتاب من كل أشكال الإيقاع الذي يكرر نفسه بالتجاليها للغات مختلفة تمكثها من تأويل مغامرة الوجود؟

ب - الإنية مقابل اللفظ

إذن، ليس هذا تأويلاً نهائياً حاسماً، وإنما رؤية تدرك الوجود باعتباره صيرورة تتولد سلسلة من التأويلات عبرها، أي بدجنولوجيا لا تؤمن بالماهيات الثابتة بقدر ما تصفى إلى اللغة بوصفها تتعدد وتشتت، تكشف الأولويات التي أعطيت لمعنى على آخر، وتقف على الاختلافات والفوارق المولدة للمعاني. وكما هو الشأن عند «نيتشه»، فما يهم هو معرفة الكيفية التي تسمى بها الأشياء لا معرفة ماهيتها، ولهذا لا بد من ربط معاني الواقع بالمظنورات والتطلعات التي تعطيها قيمة على اعتبار هذه التطلعات لإحداث قوة متفاضلة، لذلك لا يسأل نيتشه عن ملول وعن قيمة لفظ، إنه يسأل عن «le quel» وحقيقتها كما بين دولوز<sup>(١٥)</sup>. وهو ما نجد تداعياته في نصوص (الكتاب) لأدونيس، هذه النصوص التي تمانق شلرات الفكر المعاصر، لا لتعيد إنتاجها، بل لتنتج من خلالها لغة تناصية تخاور الآخر، انطلاقاً من تقويم جديد للوجود، يقول أدونيس على لسان المتنبي:

الكلام خطى في البياض، مهب لحريتي

عاصف تارة،

تارة هاتفي مستتر

والكلام خطى في السواد،

هوى مرة

ومرارا مهوا

فيه ليلى صباح

ومديحي مرثيتي.

أولوني إذن:

لا تقولوا بلغظي قولوا إنييتي.

(ص ٣٣٦)

هكذا يجعله الكون إلى محرابه،  
ويرى السر عيانا.

(ص ٢٠٣)

ومن ثم، فهو في سياق مع الوقت، وصولا إلى هذا السر،  
لتجليد الأرض شعرا، بإزاحة عظمها الأصلية، لأن الشعر هو  
الإشارة الخالقة لرؤية ما يحجبها الظلمة:

قال: لا وقت في الأرض، إلا لكي نجعل الأرض  
شعرا

(ص ٢١٠)

وهذا هو التجلي الأبهى للإنية، ذلك النزوع الداخلي  
الذي يهيج للكانن الإنساني «في العالم» بما هو كائن  
شعري أن يرتقي دروب المغامرة، وتجليد الوجود.

### ٣ - تأويل التاريخ

إعادة قراءة التاريخ بالنسبة إلى شاعر استكناهي، هي قراءة  
إشكالية لأنها ممارسة هرمونيليقية، يحضر فيها سؤال الذات  
والكتابة بوصفه إقارة حيوية لأبعاد متعددة تخضع لآلية  
الكشف والتأويل:

هل أكتب تاريخا للأسود أو للأحمر، أو تاريخا لا  
لون له؟ هل أنسى نفسي من أجل الشيء؟ أنسى  
الشيء وأذكر نفسي؟ هل ما أكتبه  
يفنى عما لا أكتبه؟

(أبجدية، ص ١٨٥)

إن التساؤلات التي يطرحها الشاعر لا تخاول البحث عن  
خط اتصال لسير وقائع التاريخ التي دونتها عقلية اليقين /  
السلطة التي تحول الفعل إلى نموذج سكولي، والحدث إلى  
صورة ومعنى واحد، ومن ثم يكتسب قدسيته، وبذلك تبقى  
كثير من الأحداث دون تفسير، بل إن بعضها يتم السكوت  
عنه باعتباره مسا بالقدسية والشرعية السياسية والدينية. ومهمة  
الشاعر هي أن يعيد تشكيل الخطابات المنسية التي دمرتها  
أفعال الحو، وغلفتها طبقات النسيان المتراكمة:

وماذا تعطين بي أيتها الأبجدية  
بلوتني لأقول بك المحو

الشاعر، واستقراء الدنيا وامتنحائها، والاستضاءة بالمجد أهله  
ومراميه. هذه صورة متشابكة تتداخل فيها الاستعارات مكونة  
رمزية مغامرة الإنية، والإنية بهذا المفهوم هي «الأناء مضاعفة،  
إنها تتعدد وتتناسخ، لتكشف ما بداخلها من رؤى تتلاقح  
لتكون امتدادا يسافر عبر التاريخ والزمن لاتخذها حدود الأرض  
والوطن. لتأويل هذه الإنية المتعددة المضاعفة كما يدعوننا إلى  
ذلك أدونيس لابد من كشف تشكيلها وهو كالتالي:

إنية = (الأناء الأولي: أدونيس + الأناء الثانية: المتنبى) + أنا  
متخيلة ٣: السندباد... الأناء الثانية هي الوسيط الذي تتكلم  
من خلاله الأناء الأولي، بل تحمل داخلها في عملية تناسخ  
«Reincarnation» بينما تتراءى أنا ثالثة وهي متخيلة تتضمنها  
(ألف ليلة وليلة) هي أنا السندباد، وهي لا تتراءى بشكل  
مباشر، وإنما تظهر انكاساتها في الصورة الشعرية التي  
يرسمها أدونيس. فإذا كان هذا الأخير يستعير من أنا المتنبى  
سموها المجنون وهوسها الإنياي بالمجد، وعلم قاعاتها بما هو  
أرضي، متوخية بلوغ أقصى السماء:

إذا غامت في شرف مريم

فلا تقنع بما دون النجوم .

فإنه يستعير من أنا السندباد التخيلية روح مغامرته الدائمة،  
وإبحارها المتواصل، لكشف ما هو مجهول ومجيب،  
ولالإحساس بمعق الحياة، بوصفها نقبضا للمكوث الجامد،  
والخمول القاتل، للتوجه والمغامرة، وهو ما نجد سندا تأشيريا  
له في نص الشذرة - الإشارة الموازي للنص الأصلي أعلاه:

لايرسى

إلا كي يحسن خوض اللجة.

في أمواج لا يعرفها.

(ص ١٩٤)

نحن، إذن، أسام متعدد الأنات، فأنا أدونيس إذ تحمل في  
أنوات أخرى، إنما تفعل من دينامية الصيرورة، وهي بذلك  
تسرق توهج الأرواح المغامرة، لتتابع الطريق وصولا للسر  
الكوني:

ينزل الشاعر في التيه

كم من ينزل بيتا،

فيها

تلد الأشياء، وتولد فيها

لا تعرف حدا

بين للماضي والحاضر

ولد الشاعر.

(الكتاب، ص ٩)

فالشاعر يفتح شعريا على الذاكرة باعتبارها لغة الكينونة التي تنسج من الأبعاد الرمزية ما يمكن أن تكشف به جوانب من التجارب البشرية، وهو ما يعنى المزاوجة بين الاستعمال المجازي الاستعماري للغة، والرواية بوصفها تصورا سرديا يتمثل فكرة إعادة تكوين ثاب لتجاربنا الزمنية كما يرى ريكور (١٨). فعبير السرد تستجلي عمق كينونتنا بوصفها امتدادا تجريديا نتعرف من خلاله ذواتنا:

ونرى الراوي

لا نعرف من نحن

الآن ومن سنكون

إذا لم نعرف كم كنا، ولنا

سأفص عليك

من كنا

وأقدم عنزى للقراء

إن كان حديثي سرديا، أو كان

بسيطاً، لا يتودد للفصحاء

(الكتاب، ص ١٠)

يتعلق الأمر عند أدونيس بكوجيتو شعري، يمد صياغة شرطية معرفة الذات، لا بوصفها أنا فقط وإنما بمعنى كونها ذاتية متعلقة بنفسها من جهة، ويتوحدتها بالآخر، وبامتدادها في زمن يحدد هويتها، من جهة أخرى.

وبما أن معرفة الذات تأويل، فلا يمكن أن تتم كما يرى ريكور إلا بتوسط البنيات الرمزية، ومختلف صنوف السرد والحكاية، لأن هذه اللغات منقوسة في جسم وفي تاريخ عيني فردى، والعالم الذي تولد فيه هو الإطار الوجودي للممارسة التاريخية (١٩).

أسأل: هل ضييع التاريخ حقيقة أوراقة الخاصة؟ (أبجدية، ص ٥٢).

إذن، فإن هدف هذه الكتابة الشعرية المؤولة للتاريخ، هو الحفر في بنية ما هو مسكوت عنه وضائع على هامش التاريخ والتدين، إنها تدشين لتدين جديد، مختلف لا يعير الانتباه للحقيقة بوصفها سلطة إيديولوجية منتصرة، وإنما يكشف صراع الإرادات والقوى التي شكلت محور دينامية تاريخية. وبذلك يحقق أدونيس هدفا مزدوجا، الأول هو تمثيل لتداخل الأجناس، فلم يعد التاريخ ميلفا مستقلا بذاته، بل أصبح قابلا للاختراق الشعري، كما أن الشعر لم يعد مستقلا للظواهر الغنائية، وكما أنه ليس نظاما تمجيدا للبطلات، شأن الملاحم الشعرية، بل تكتيفا لتسيئات التاريخ وإهمالاته، «لاسترجاع الاختفاء الذي كان وراء كل اكتشاف والغيب الذي كان خلف كل حضور، إنه استدكار لتاريخ الوجود من حيث هو اختلاف منسي، ونسيان للاختلاف» (١٦).

والهدف الثاني هو استعادة الحوار مع التاريخ من حيث هو لغة، وللشاعر مع اللغة من حيث هي وطن الكينونة، وبذلك يبنى خطابا شعريا حول المخطابات التاريخية، ويصنى إلى ما قبل فيها، لم يعد تأويلها من جديد. وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التاريخ، وإنما يجعله داخلا في ذواتنا وفي عصرنا، وبالتالي يمد تأسيسه عبر علاقة سؤالاتنا للناس، بما يلوح لنا من إمكان الفهم للكينونة التي تشكلنا جميعا حاضرا أو ماضيا. وإذن فليس لهذا الوجود التاريخي - كما يرى «جادامر» - تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح بالدمج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطى الحاجز بعدا يتجاوز المباشرة الآلية ويهملها بالماضي وتمنح الماضي حضورية راعية تجعله قابلا للفهم (١٧). إنه عملية تنسف الحدود المعرفية والزمنية بين الماضي والحاضر، وهو ما يستجلبه الشاعر في مطلع نص سماه في (الكتاب). «ذاكرة الراوي» يسرد من خلاله تاريخا محكيا، يوازي نص المخطوطة المنسوبة إلى المتنبي، ونصوص الشذرة الإشارية المنيشة تحت مقاطع المخطوطة. بالإضافة إلى هوامش الجهة اليسرى. يقول أدونيس:

ذاكرة الراوي

في ذاكرة تلد الكلمات وتولد

الحادية عشرة هجرية، سنة موت النبي محمد (ص). وأول ما تكشف عنه هذه البداية هو الصراع بين إرادات قوى متسلطة بنوع من المعرفة والفهم التآويلي لهذه المعرفة العقيدية، لكسب الشرعية. وهذا ما يستجليه الراوي في الحوار التالي الذي دار بين عمر بن الخطاب وبعض الأنصار يوم السقيفة:

نتقاسم: ماذا أمير ومنكم أمير

- يقتل الله من قال هذا

- يقتل الله من لا يقول بقلوب

إن السلطة هنا هي محور صراع هذه الإرادات التي انخرطت في صنع تاريخ يستمد شرعيته من الوعي، بوصفه لغة لتوطين كينونة تشخص عبر التمثيل الديني. وبما أن موت النبي شكل حدثاً أساسياً يمثّل في انقطاع لغة الوعي، فإن كل إرادة قوة محفزة الآن لتساهم في خلق موقعها داخل السلطة لتمثل استمراراً للنموذج النبوي الديني. وهنا، يبرز قوتان أساسيتان تطمحان إلى اكتساب شرعية داخل السلطة الأولى هي الأنصار، باعتبارها العامل الأساسي الحاسم لاتصاف سلطة النبي، وللمبعض دوراً آخر في تكسير قوة المعارضة القرشية «الجاهلية»، ومن ثم فهي مؤهلة الآن لتمارس دورها التاريخي من موقع المباشرة الفعلية للسلطة، أو على الأقل المساهمة في هذه السلطة انطلاقاً من مبدأ التناوب أو التمايز وتقاسم السلطة، وهي قوة تحمل وجهة نظر لمعدنية ذات إرهابات ديمقراطية أولية، لا تؤمن بالإقصاء التام للقوى الفعالة بقدرها لدعوة إلى انخراطها في تأسيس المشروع المشترك.

القوة الثانية تحمل وجهة نظر أحادية وتفهم السلطة على أنها نزوع ورأى يتنقل بين أبناء الجبل الواحد هو قرش لا غيره، ومن ثم وجب إقصاء القوى الأخرى رغم أهميتها، وهنا امتثال واضح لمنطق الاستبداد حيث شهوة السلطة تتقدم لتحرك دينامية القتل، وصولاً إلى شرعية السلطة المؤسسة على القوة. وبما أن هذا الخط ميكانيكياً يرى الغاية هدفاً أسماً للمصلحة، فإنه يلجأ إلى كل الوسائل لتنفيذ هدفه. واحتصاره الحاسم كان البداية الحقيقية لأولئك التعددية، والتشارك، هذه المبادئ التي تجد بعض إرهاباتها الأولية في زمن النبوة وكذا في الزمن السابق عليها. إن هذا الانتصار

يعي أدونيس دور التخويل الشعري بوصفه تمثلاً لوظيفة «النحن» أو «الذاتية الجمعية» في التاريخ، وذلك بالربط بين طموحاتها للمستقبل وتجلياتها المروعة من الماضي، ومبادرتها وأعمالها الراهنة، كما يعي توسط الوظيفة السردية من خلال إنتاجه لروا حكايات يسرد من خلاله مختلف معاناته لتاريخ اللات الجمعية ومآسيها المضحكة المبكية، إنه راوي كوميدياً أرضية متوحدة بالمتنبي مهووس بالرواية، لا يتخيل عالمه المروي إلا كشفاً جسيم تتجلى من خلاله مختلف أشكال الممارسات التاريخية للذاتية «العربية»:

وثني الراوي

مغرباً سامعيه وقراءه

للهبوط إلى آخر الجحيم التي تتأصل

في أرضهم وتواريخها،

قال أروني لكم

بعض ما خبر المتنبي وما هاله وما

صاغه

بعذابه وبأفلاطها، ويسحر البيان الذي

ينجس من نكهة الرمن، أو لحة

الإشارة

في تسيج العبارة

سأخيل حالي لأبسة حاله وأكرر تلك

الجحيم يلفظي بسيطاً مستضيئاً بما

قاله، أتقفى الضياء إلى ذنوب

الكتاب

بادئاً بالتراب.

(الكتاب، ص ١١)

إن الذات لا تحقق مشروع روايتها للتاريخ إلا عبر تناسخها في ذوات أخرى، فهي تتحول من موقعها الأثري (نسبة إلى الأنا)، ومن حضورها الأثري لتحل بأنها متخيلة رابطة، حالة بدورها في أنا المتنبي، وهو تحول من الآن نحو الأمس عبر المكان، القاعدة الأرضية للتجارب التاريخية للذاتية العربية. ومسلسل السرد يقترح بداية زمنية تأسيسية هي السنة

بخطايا الرؤوس  
ودقق الدماء.

(الكتاب، ص ١١)

إننا أسلم دينامية محركها أساسا هذه اللذة التي لا تحقق  
إشباعها في امتلاك السلطة إلا بالخضوع للذة أخرى هي  
ممارسة العنف.

شهوة للملك تستأهل الناس،  
تلزهمهم كالعصفافه .

(ص ١١)

إذن، فالراوى / يبرز القناع عن التأويل المتأويلية الذى  
يقدم التاريخ بوصفه اعتمادا لإرادة متممة مغارقة للوجود  
الزمنى، وتاريخ شئ ما كما يقول «دولوز» هو على العموم  
تتابع القوى التي تستحوذ عليه وتمايش القوى التي تتصارع  
من أجل الاستحواذ عليه، ومن ثم فإن السلطة ليست متممة  
على المجال الذي تظهر فيه، فيما هي علائق قوى محاربة  
للمجال الذي تحصل فيه تلك القوى، فهي لا توجد إلا  
بوصفها فعلية، فهي استراتيجية تمارس على أنها دينامية لا  
تنتج القمع والأيديولوجيا فقط، وإنما تنتج الواقع في غلبته  
وتعده كما بين فوكو (٢٠).

وهو ما يخاضه أدونيس حينما قرر أن يندخر في إعادة  
قراءة التاريخ العربى، ببلغة من السنة الحادية عشرة هجرية،  
محسولا للعالم إلى حكاية، والحكاية كمسرح يسرل  
وكولوسوفسكى:

تعني شيئا بمرى ولا يوجد إلا في السرد وبه، والعالم  
شيء بمرى، حدث مرى. إنه، إذن، تأويل. وما الدين  
والفن والعلم والتاريخ إلا أشكال مستخلصة من  
التأويلات أو أنها على الأصح أشكال متنوعة للحكاية  
نفسها (٢١).

حركة التاريخ، إذن، هي حركة توالى الأفعمة وتأويلاتها،  
فكل قناع عندما يتكشف يكشف عن قناع آخر، وعن  
حكاية، ومن ثم يجب الإنغال في كشف أفعمة التاريخ  
وتأويلها، ويقول أدونيس في فاصلة استباق:

اغضبنا للذاتية العربية وتشريع للقتل، وهذا هو المسكوت عنه  
في التاريخ العربى، وهو ما يكسى صبغة تأويلية عند أدونيس  
يفتحها في أبجدية ثانية بالمسألة والقند:

اسألوا الشرق: أين يضر من مزج خطله

بالدم الدافق من أبنائه

ومن السكر به

ومن النوم على أشلائهم؟

قائمة التاريخ مالت في يدى

إنه الإنسان مذبحا على همد نبي.

(ص ١٤٠)

الإنسان كوجود في العالم يحمل تصورات لإثبات  
كينونه التاريخية، هو المقصود إذن في هذا التاريخ الدموى،  
الذى لا يفتأ يؤسس لسلطة الفرد كخليفة، لسلطة فرد آخر  
حتى يسيل الدماء:

وثنى الراوية:

عجبا للدماء التي لا تجف

وكردت هذا على المتنبى

وكان يردد ما زلت طفلا

عجبا للزمان الذى يتجرع أمواج هذى الدماء ولا رى

في جوفه.

(الكتاب، ص ٣٥)

إن الراوى يتدخل باستفهاماته التصجية لإظهار استنكاره،  
ولتحديد موقعه لا كقاتل لما هو مقدس، بمرى، يقرأ ما يقرأ  
كما هو كشكل لإرادة متممة عارقة، وإنما كناقذ يخضع  
الأحداث إلى شرطها الأرضى ويؤولها في إطار الصراع على  
السلطة لتطبيق الرضبة في التملك والاستحواذ ولرواء للذات  
والترجع على عرش السلطة:

إنه العرش يصقل مرات

صودة للسماء

ويزين كرسية

هكذا أمامك باب التاريخ

«اخلع نعليك»

يمينا

ويسارا استقم.

من شيء يشبه القبر تبدأ الحكاية. ليس صعبا أن نتخيل قبراً يتكلم وحيداً، قبراً آخر يخترط في حوار آخر ينتمى إلى جوفاء. يمكن القول أيضاً القبر وجه.

عندما نقول عن شيء إنه وجه نقدر أن نقول عنه إنه كائن حي، سادمت ترفض أن تنمى الوجه أو تهجره، وهو هنا القبر، فالقبر بيت لك.

مع ذلك ليس القبر إلا شكلاً، هيكل لكن حين نتكلم مع شيء ليس موجوداً داخل هذا الشكل - الهيكل.

هل الاعناق الرؤوس قبيور عائمة؟

لم هذه الاعناق التي تزين الساحات؟ لم إذن هذه الرؤوس التي تزخر الجدران؟

هل التاريخ قبر على صورة النجم؟

(الكتاب، ص ١٦٧)

ثم يطرح الشاعر سؤالاً على الهاش:

هل التاريخ مسرح ندى وفقاعات؟

التاريخ يصبح حسب هذا المنظور البشري، التأويل قائماً في الاستعارة بما هي تقنية للحقيقة التي تخفي خداعها لتظهر في الجاز كما يعتقد نيتشه، وهو ما يحفز فعل التخيل لممارسة لعبة الكشف عن مصدر الكلام، والدخول في حوار الأقدار. والملاحظ أن الشاعر يتخيل القبر شكلاً للتاريخ بدأ منه الحكاية، أليس القبر هو تقنية للجسد حين تخفى عنه روح الحياة؟ وهو ما يعني نيش القبر من جديد، لرؤية وجه الكائن المقيم في القبر بما هو بيت، وبما هو شكل هيكل يخترط في عملية الكلام.

إن تكثيف لغة الاستعارة انطلاقاً من افتراض متعدد للأعناق والأبعاد والمسافات، هو ما يؤسس خاصية الاشتباه والالتباس وليس التشابه، فإذا كانت الاستعارة العمودية قائمة على مبدأ المقاومة في التشبيه، فإن الاستعارة هنا قائمة على مبدأ آخر ينزع نحو الخرق للمعقول والمعلوم، إذا أظهرت نوعاً

من الشبه فلا يبدو أن يكون مجرد وهم، وهو ما قد يعني أن التاريخ هو استعارة الوهم. ولذلك، يكون دور الشاعر هو السفر في نيه الوجود، لتعريف مكر التاريخ ورؤية تحولات وجوهه، بما هي انبعاث لحياة جديدة وتنازل لتواريخ أخرى:

ماذا تفعل، يا هذا الشاعر

في هذا البلد البائس؟

أشهد فيه

تكوين بلاد أخرى

ماذا تفعل، يا هذا الراوي

في هذا التاريخ الميت؟

أشهد فيه

ميلاداً آخر

لتواريخ أخرى؟

(الكتاب، ٣٧٧)

الشاعر، بناء على استراتيجيته التيه، يخترق نواة التاريخ كما قال في «الجنة الثانية» (٢٢)؛ ليكون شاهداً على تكوين الأشیاء وحدث الولادات، ولولا التيه لما كان هناك تاريخ، ومعنى ذلك أن الوجود يتيم بالموجود، ولا يعرض للموجود إلا في التيه، فيقيم بذلك عالماً من الضلال، ذلك هو مجال حصول التاريخ، والوجود ينحجب ويحكم حقيقته، والكتمان هو سبيل الانفتاح. وهنا تتساءل مع هيدجر: «ما الذي يصوله الظهور عن طريق الاختفاء؟» والإجابة كما قال هذا الفيلسوف هي: «لا شيء غير الاختفاء ذاته». (٢٣) وهنا تتشابك رؤيا أدونيس بهذا النوع من التأويل الهيدجري، ليس امتثالاً واقتباساً بل تجسيدا لتأهيل حوار الشعر والفلسفة والتأويلية، لتكشف هذا التماثل في «صوت يتوقع ثلاثي»:

يزعم الراوية

أن هذا الحضور الذي يتغنى بأسلافنا

ليس إلا غياب

لا يرى من بهاء الحديقة إلا

وردة ذابلة

أترى هذه لغة عادلة؟

(الكتاب، ٣٧٨)

إن الشعر وسيلة لإعادة قراءة التاريخ، وتأويله تأويلاً كاشفاً عن لعبة الاستعارات الماثلة فيه باعتباره أيضاً وجوداً مجازياً.

#### 4 - تأويل السيرة الشعرية

يطرح أدونيس في «الثقوب» التساؤل التالي:

ألكون كلام الإنسان

(ص ٣٣١)

هذا السؤال يمد جورها، وإعادة طرحه شعرياً في (الكتابة) إنما يعني فتح باب التأويل على مصراحيه، لالتقاط مختلف الرؤى الاستكشافية للعالم، قصد بناء حوار يتطلع لفهم الكينونة، بإدماج الذات المتكلمة لذات تتحد نفسها، توظف نفسها في قولها، ملء النقص وغواها الأنا، وهذا ما يعني حسب ريكور أن مهمة فينومولوجيا الكلام أن تبين هذا الدمج لماضي اللغة في حاضر الكلام، فعندما أتكلم فإن القصد الدلالي ليس إلا خواء يترجب ملؤه بالكلمات: وهكذا فإن الكلام هو إنسان معرفة أجنبية لما جاء من كلام سابق لأتلى آخرين أودعت وترسبت وتأسست حي غلت هذه الملكية المتحاشية التي يسميها بها الآن أن أعطي جسداً لفظياً لهذا الغوا (٢٤)

ويوضح «لاكان» إشكالية الكلام هذه، وهو هنا يقرب من سؤال أدونيس، فيسري أن الذات تعبر عن نقص في الوجود يتوخى بلوغ الكمال بفرض وجودها عبر الأنا، والإنسان يحاول دائماً أن يحقق الكمال عن طريق الكلام، وهذا الاستنتاج يبنى على معطيات اللسانيات الحديثة التي «تعتبر الإنسان ذاتاً جسيماً للغة بشكل عبر الكلام». (٢٥)

وبين الكلام والكمال تماس جناسي يتحقق في اللغة العربية، وهو ما حللنا بالشاعر إلى وضع هاتين الكلمتين في إطار مربع، لغلق القراءة السيميولوجية التي تكشف عن تجاذب أطراف القوى للإنسان الباحث عن التمثال ويتجاوز النقص من خلال الكلام. وبما أن أدونيس يصد كتابه سيرة شعرية للمنتبى تتقاطع فيها رؤية التاريخ، بالكلام المنسوب إلى المنتبى نفسه في المتن الرئيسي للكتاب، وكذلك بالشرارات التي ترافق المتن، فإنه يتوخى تحقيق الرغبة في التجاوز، تجاوز نواقص الوجود الواقعي والذاتي، والإطلال على

الحضور هنا لا يؤزل إلا كغياب، ومعناه حاضر يستقر فيما يحصل، وهي نفسها فكرة المود الأبدى النيتشوية، فخلف كل حضور غياب، ومن ثم فوهية الشيء مزدوجة، إنها تدرك وجوده على أنه حاضر، في الوقت نفسه الذي تكشف عن اختفائه. فكما تتأمل الحقيقة كامتلاء لحضور البهاء، فإننا أيضاً نرى سر هذا الامتلاء كشكل من أشكال الاختفاء، والوردة مثال لفكرة الحاضر الذي لا يستقر وجوده فيما هو يتحقق، وهو ترميز مؤشر لحالة الوجود؛ فالكينونة هي ذاتها لانتهائى الموت.

إن الوجود الذي يتحول هنا إلى كينونة استعارية، تظهر وتختفي، تثبت وتنتفي، تصدق وتكذب، ومن ثم فالوجود هو كائن تأويلي يقيس من الشمس حكمة الإضاءة لإظهار اختفاء الموجود:

هي ذى الشمس تهمس للراوية

وتكرر مزهوة:

حكمة الضوء أبقي وأعق من ليل: صهراتك الدامية.

(ص ٣٧٨)

إنها حكمة التنبؤات التي لا تنتهي. وحتى عندما يقرأ الشاعر الماضي، فهو لا يتذكر فحسب، وإنما يستشرف ويتنبأ من خلاله بوصفه لقبا كونياً:

انظر خلفك: ليس الماضي

إلا نقبا كونياً

لا تخرج منه إلا أطراف بخار.

(الكتاب، ٣٢١)

إن الشاعر يكتشف لعبة التاريخ، ومن ثم يندلع مهووساً بانعراق قلب الماضي، ليقرأ الموت باعتباره البهنية الملعنة لكل تاريخ يقيم حاضراً يمتد بعيداً نحو الماضي، إنها قراءة الشعر الذي يته في الكينونة ولا يؤمن بحقيقة وحيدة ماثلة:

أعله حلفة من بخور

لا تقل، أيها الشعر من أين أو كيف جاءت

ليرى كيف يقرأ تاريخ هذى البلاد

وكيف يبدخ موت الحضور.

(الكتاب، ٢٩١)

الشاعر هنا وهو يتقنع بشخصية أبى الطيب المتنبي، يكشف من خلاله جوهر عملية الكلام باعتبارها ترنو نحو الكمال، وهو يفيد من سيرة المتنبي الشعرية التي تلخص في كونها تعبيراً بالكلام عن الكمال. إن الوصول إلى هذا المجهول هو جوهر رؤية المتنبي، فهو القائل:

أنا الذى بين الإله به إلا  
قدار والمرو حيثما جعله  
جوهرة تفرح الشراف بها  
وغصة لا تستسفيها السفلة  
ويظهر الجهل بى وأعرفه  
والدر در برغم من جهله  
وهو القائل أيضاً:

سيعلم الجمع من ضم مجلسنا  
بأننى خير من تسعى به قدم  
ما أبعد العيب والنقصان من شرفى  
أنا الثريا وذان الشيب والهزم

إن ذات الشاعر تستكشف عمقها في تجليها بأنها المتنبي، وهي بذلك تنجز ما يمكن تسميته هنا بالتداخل السبرى، فهو عندما يستطيع ذات المتنبي ويعيد مظهرها، فهو في آن يطل على سيرته محاولاً عبرها تقويم وجوده عبر المكان والزمان واللغة، وبذلك فهو يتأول العالم باعتباره امتداداً وقطعة، امتداد لأنه يمكن الذات من الاندراص في تاريخها، وقطعة تبنى من خلاله علائق القوة والتأصل والتعدد، وقطعة لأنه بواسطته تبنى هذه الذات عوائق عبورها نحو الكمال ليس بدلائله المطلقة التي تجل على التناهي الكلى، وإنما بدلائله الاستشرافية، فهو موطن الذات الراهية التي تتطلع عبره إلى الالتحام بالسر، وهي بذلك تمتلك إرادة النبوة الشعرية:

كيف لى أن أرد النبوة تأتي  
فى قميص من الضوء تلقى وجهها فى  
يدى، وتفتت أسرارها فى عروقى؟  
وأنا من تنبأ شعرا  
انظروا: إنها الآن تفرض لى ساعديها

عالم تخويلي بتوظيف الأبعاد الرمزية. والذات كما يرى لاكان لا يمكنها أن تدخل الممر التجارى للكلام إلا من حيث مساهمتها فى النظام الرسمى، وهو ما يتيح لهذه الذات أن تقنع خلف الكلام لتتيح للشاعر أن ينتج كتابات شبيهة تنمكس عليها صورتها الحقيقية<sup>(٢٦)</sup>.

إن لعبة التفتع التي تمارسها شعرية أدونيس تتجلى أساساً فى خلقه منطقة تماس شديدة تماهى داخلها أنا الشاعر بأنها المتنبي لإنتاج وهم انتساب الخطاب الشعري إلى الذات المتكلم بها: أنا المتنبي فالأنا كذات مباشرة تتخلى عن دورها للأخضر، وبذلك تنسخ من هذه الأنا الأخيرة وجودها بالمعية، تتشكل من خلاله سيرة مزدوجة. فهي إذ تميد إنتاج حياة المتنبي، فإنها تقرأ ذاتها وتهمش بهذه القراءة أشكال الاسقلاب التاريخي التي عملت دوماً على تكبيل الذاتية وإعاقتها عن بلوغ التحرر والإبداع، وجعلت من الفرد أداة لإعادة إنتاج القواعد دون ذاتية. ومن حق هذه الذاتية اليوم أن تعيد الاعتبار للذات عبر تجليها وانصهارها فى الآخر، هذا الغائب الحاضر الذي يجب التوغل داخله لتجاوز النقص، والمساهمة الفعالة فى الوجود، فتأسيس الكينونة إنما يبدأ من هذا المنطلق المنفتح على الكون، والذاتية - كما يقول «لاكان» - هي منظومة منسوجة من الرموز تنحو إلى اشتغال التجربة كلها وإحيائها، وإكسابها معناها<sup>(٢٧)</sup>.

فاشتغال التجربة وإحيائها وإكسابها معناها، هو الهدف نفسه الذى ترنو إليه شعرية أدونيس، متوخية استكشاف مجاميل الماضي، لاستشراف آفاق المستقبل وهذه هي الدلالة الإيحائية لاسم اللقب الذى اشتهر به أبو الطيب، أعنى المتنبي، فعبر هذا اللقب يحضر الشاعر فى قراءة تجربة الذات العربية وتأويلها. يقول أدونيس متقمصاً أنا المتنبي:

لم أقل: مرسل أو نبى قلت: هذا شتاء  
الجماعة صيفى، وصيفى شتاء والخريف ربيعى  
لى فى الأرض باب يؤدى إلى المستسر ولى طاعة  
من عل  
وأنا من تنبأ شعراً.

(الكتاب، ص ١٩٠)



ويشبهه لى أن نفسى تجتاحنى كل يوم فلماذا

يقال أفضل سوائى، وأهدى سوائى

وأنا ساكن هوائى، ولا بيت إلا خطائى؟

(الكتاب، ص ١٤٥)

الكلام تفجير وانفجار. إن أدونيس يستعمل هنا استعارة السلب لتأويل فعل الكلام، فالفعل «يتفجر» المسبوق باسم الموصول، دلالة على الاستمرارية، يؤكد نتيجة السلب، وهى التدمير، بوصفه انتفاء للشئ، وهو ما يعنى أن الكلام لكى يثبت ويوجد يلزم أن يمارس فعل النفى الإنكارى، وسلب الشئ حقيقته المتمثلة فى الكلام السابق عن كلام النفى وحين تعيش الذات داخل هذه التجربة فهى تبقى علاقتها مفتوحة بفافض الاحتمالات المخارقة التى تحتاج وتدمر كل ما هو معقول على أرض المألوف وتخرقه؛

إن كان هناك جمال

فهو الخرق أفيثوا وأعصوا

لاتعصوا إلا العادة.

(ص ١٥٤)

ما إن تبلغ اللات الامتلاء المطلوب، حيث تتحقق رغبها فى الشئ، حتى يصبح هذا الإشباع شكلا للمادة يجب تجاوزها ثانية ويحرق قانونها للدخول فى تبه جديد يمتطى المجهول، ويتخطى فى لعبة الفكر. والأساس فى هذه اللعبة هو بلوغ تأكيد لامتناه لا يربح كما هو شأن لعبة الترد غير إمكان اللعب، وهو إمكان لا يتوقف على القدرة على البلوغ، أو يستجيب للمقل فيقف عند حدود الهدف النهائية؛

مامسماه العالم عقلا

ساسميه

رمية فرد.

(ص ١٤٩)

إن ما يسميه العالم عقلا هو عند أدونيس رمية ترد، والترد فى التأويل النقدى للماصر هو الكلام ذاته الذى يسقط فى

وتسكننى دارها.

كيف لا أتبعن أغوارها؟

وأنا من تنبأ شعرا.

(الكتاب، ١٩١)

إذا كان هيدجر يرى أن اللغة هى موطن الكائن، فإن أدونيس يضيف أن موطن الشاعر هى النبوة، فهى تأسيس للخلود بوصفه الصالحا للذات كجسم بالكون:

الكون وجسمى وحدة حلم

وحدة شعر:

أنهذ نحن فراق فى أوج عناق؟

(ص ١٩٢)

إن أدونيس وهو يجرب تأويل مسيرة المثنى من منطلق اللات، فإنه يمضى بعيدا فى إكساب الشخصية الشعرية يمينا كونيا؛ لأنها تعيش تجربة اللاجربة كما يحلو لبلاتشو تسميتها (٢٨)، حيث تسقط الحدود بين الذات والعالم، ويمارس نوع من التوحد داخل القمة بوابة التنبؤ والاستشراف المستقبلى التى تفتح المجال لظهور الفافض الغريب الذى هو اللاشئ، أو هو المستحيل. وهى إمكان لمباشرة الحدث فى علاقته المزدوجة؛ مرة يعيشه الكائن بفهمه وإدراكه ويربطه بقيمة ما، أى بالوحدة، ومرة كئفى يخفى عن كل استعمال وعن كل غاية، بل شئ يفلت من القدرة على تجزيه، فى الوقت الذى لا يستطيع الكائن أن يفلت من تجزيه هذه كما لو أن الاستحالة هى ذلك الذى ينتظر وراء كل ما يحاش ويفكر فيه ويقال (٢٩)، فعندما يتجوهر اللاشئ، وتخل الذات محل المطلق فى لحظة الأكثر تجردا، إنها التجربة للحد، وهى الطريقة التى يتأكد بها الإنكار الجذرى الذى لا يمود له ما ينكر (٣٠)، وهنا لا يفلو كلام التجربة الماخلية سوى تأكيد للنفى السالب :

الكلام الذى يتفجر منى أنا شكه

وأنا نفيه

كل ما قلته لم أقله

والذى ساقول اختلاف

حركة مزدوجة، تتحقق خلالها مضاعفة تأكيد الرغبة،  
فباللعب والكلام يتم رمي الترد مرة ثانية بحيث يتبع مسلرا  
لانهايا ومتوصلا. (٢١)

وهنا، تبقى العلاقة بالمجهول مفتوحة على الدوام:

ليس بين المكان وبينى غيد الوضوح

غير أنى سائقى غموضا

وأوثر ألا أبوح

لم يحن بعد وقتى، وأغاني مكتوبة

بلغات العصور - الاجتمة

فليسبح الشعراء

إن خذلت نبوءاتهم

وتنودت وجه المجاهيل

وليسبح الفقهاء

(ص ٢٠٨)

إننا هنا بإزاء أنا متعال (تولستوتال) يتجاوز الأرضى ليلج  
ما بعده، يتوحد بالقموض محتفظا بالسر فى الوقت نفسه  
الذى يدمر فيه الزمان الحاضر، ليهرب لغة المستقبل ويستضى  
بالمجاهيل. إن كينونة هذه الأنا المتعالية تتقوم داخل قواها  
وإنجازاتها وأفعالها كل الممانى المحتملة وكل أبعاد  
الكينونة، (٣٧) فهى الإنية المؤولة وجودها كما سبقت الإشارة.  
وهى إذ تتداخل مع أفت فردية، فهى تختزل مساحة الوجود  
الذى يمدو مجالا لممارسة الحرية فى بعدها الأقصى.

وهذا ما يتوخاه أدونيس وهو يستدعى للتى ثانية ليخرجه  
من عالم التحجب، ويتلج بأناه ليشكل كينونة التعالى  
برصفتها استشرافا، وإضاءة للوجود، وتأهلا شاملا يقوم ذاته  
فى الوقت نفسه الذى يبعد فيه تقويم العالم المرئى ليصل إلى  
منبع النبوة.

٥ - خلاصة

الكتاب إنجاز شعرى يتجاوز من خلاله الشاعر ذاته، كما  
يتجاوز به إنجازات الشعرية العربية المعاصرة، فهو إضافة نوعية

لا للشعر العربى فحسب بل للشعر الكونى، بوصفه أول عمل  
شعرى عربى يخترق من خلاله الشاعر أثيرات العربى القديم،  
ليقيم حوارا شاملا منه جوارا يسائل القدس، يكشف المظور  
والمشوازي، فى الوقت نفسه الذى يبدى موقفنا نقليا تأويليا  
يعلم عن دور الشعر الخلاق فى إعادة صياغة الوجود،  
وإدراكه من منطلق الإزاحة الشعرية بوصفها انزلاقا مستمرا  
عن أرضية الماكوف باتجاه الإقامة الجوهرية للكانن هذا الكائن  
النبوى - وهنا الإشارة إلى دلالة استدعاء المتنبي راننا - الذى  
لا يفتأ يستقر على منطق، لأنه مهووس دوما بتبشيم القواعد،  
ومتابع العقل وكل ما يتواضع عليه الذهن الإنسانى.

(الكتاب)، إذن، بينى مسرحا تتجلى فيه لعبة الكوميديا  
الأرضية التى تمتلئ بالتناقضات، ولزادات القوة المتصارعة،  
وفى قلب الصراع ينزع الشاعر نحو كشف الهوامش  
باعتبارها المواقع التى يتزاح نحوها الشعراء، ليقيموا فى ما  
يمتدونه إقامتهم الدائمة، وداخل هذه الإقامة نلتقى بكنيوات  
الشعر العربى، التى يحاورها أدونيس، بداية من تميم بن مقبل  
(ص ٤١) ولبيد (ص ٣٢) والشنفرى (ص ٤٣) مرويا  
بالأعشى الكبير (ص ١٢٨) والخطبة (ص ١٣٥) وانتهاء  
بكثير حزة والفرزدق (ص ٢٦٧). والظاهر أن هذه الحوارات  
ستبقى مفتوحة إلى حين اكتمال أجزاء (الكتاب). وهنا  
ذكرنا أسماء بعض الشعراء على سبيل المثال لا الحصر.  
وتكشف هذه الحوارات عن حقيقة الشعر الجوهرية التى  
تتناقض مع منطق العقل، ففهما يتجه المنطق نحو بناء إقامة  
ذاتية هى بيت السلطة التى تمارس نفى الوجود الحى  
الخالق، كما تولى نزوعها نحو التملك والاستحواذ، فإن  
الشعر ينحو منحى تأسيس الوجود، ولذلك يتوحد الشعراء بما  
يجوهر كينوناتهم التى تقم علاقة وطيدة مع الحرية، المعبر  
الأقصى عن حرية لإرادة الإنتاج الخلاق.

إن (الكتاب) يمارس كل أشكال التجريب ليشكل  
هيمونيوتيقا شعرية، يفتح فيها الكلام بوصفها انبثاءات  
افتراضية تعمل ضد اليقين، وضد البعد الوحيد للحقيقة،  
ولكنها تكشف الأبعاد الضامرة، وكل ألوان الدلالات  
المنحبة.

## المواضيع

- ١ - أدونيس: أجنحة ثالثة، دار توفيق، الدار البيضاء ١٩٩٤ ص ١٣٨.
- ٢ - أدونيس: الكتاب ليس المكان الآن، دار الساقي، بيروت، لندن، ١٩٩٥، ص ٣١٦.
- ٣ - جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، كاسم جهاد، دار توفيق للنشر ١٩٨٨، ص ١٦١.
- ٤ - Gorge Gadamer: *Vérité et Méthode*, Paris Ed. Seuil. p. 103.
- ٥ - نصر حامد أبو زيد: الهرمينوطيقا ومعضلة التفسير، مجلة لعلوم المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١ ص ١٥٠.
- ٦ - جيل دولوز: لفظة والفلسفة، ت. أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٩٣، ص ٤٣.
- ٧ - المرجع السابق، ص ٤٦.
- ٨ - Charles Mauron: *Mallarmé. Collectif écrivains de Toujours* A Paris Seuil. 1983 p. 69.
- ٩ - كاثرين ب. كليمان، الدخالي، الرمزي، الواقع، ت. مصطفى كمال، مجلة بيت الحكمة، العدد ٨، البيضاء، ١٩٨٨، ص ٢٩.
- ١٠ - أدونيس: «معرفة السؤال» من ديوان المسرح والرميا، الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٥، ص ١٧٤.
- ١١ - جاك دريدا: المرجع السابق، ص ١١٧.
- ١٢ - عبد السلام بن عبدالمالي: أسس الفكر الفلسفي للعاصم، مجازة الحيازة، دار توفيق، البيضاء، ١٩٩١، ص ١٣٥.
- ١٣ - المرجع السابق، ص ١٦١.
- ١٤ - دريدا: المرجع السابق، ص ١٦١.
- ١٥ - عبد السلام بن عبدالمالي: المرجع السابق، ص ٣٣.
- ١٦ - المرجع السابق، ص ٢٨.
- ١٧ - صلاح حسني: التأويل وسؤال التراث، الفكر العربي المعاصر، ع ١٧٠، ص ٢١.
- ١٨ - Ricoeur: *Temps et Écrite*, Paris, Ed. Seuil t 1983. p. 7.
- ١٩ - حسن بن حسن: النظرية العنصرية عند بركور، نشرات دراسات، مراكز ١٩٩٢، ص ٢٣.
- ٢٠ - عبد السلام بن عبدالمالي: المرجع السابق، ص ١٥٠.
- ٢١ - المرجع السابق، ص ١٣١.
- ٢٢ - يقول أدونيس في القصيدة الأولى: «أحلم وأطعم نية الشمس»، ما يلي: لم يلب أن أغرق نواة الفايح وأبدل حفر الأحياء، (ص ١٨)
- ٢٣ - عبد السلام بن عبدالمالي: التراث والاختلاف، دار التنوير، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص ٤٣.
- ٢٤ - بول بركور: الفيرمينولوجيا والتأويل، ت. بدر الدين عروكي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٧٥، مارس ١٩٨٣، ص ٦٩.
- ٢٥ - أنيكالوس، إسماعيل لاكان للمعاني السانية، مجلة بيت الحكمة، ع ٨٤، نوفمبر ١٩٨٨، ص ١٠١.
- ٢٦ - Jean Baptiste Pages: *Comprendre Jacques Lacan* Toulouse Collection Pensée/Privat, 1986 p. 35.
- ٢٧ - أندريه تيريه، كير، الشعر الخارج من فريد إلى لاكان، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٧٥، ص ٨٨.
- ٢٨ - موبس بلانشو الصبيرة الحديثة، ت: جورج أبي صالح، العرب والفكر العالي، ع ١٠، ربيع ١٩٩٠، ص ٦٦.
- ٢٩ - المرجع نفسه، ص ٦٤.
- ٣٠ - المرجع نفسه، ص ٦٥.
- ٣١ - المرجع نفسه، ص ٧٠.
- ٣٢ - أنطوان محوري: معنى النص في فلسفة هوسرل، الفكر العربي المعاصر، ع ١٨ / ١٩، ١٩٨٧، ص ٥٧.



شهادت





## فى بيت الشعر

### مكسيم رودنسون\*

اعترف أُننى كنت مريبكاً عندما طُلب منى أن أتحدث عن أدونيس. وبالفعل، ماذا أستطيع أن أقول؟ أكنُ لأدونيس الكثير من المودة والإعجاب، وأحسُّ بالقوَّة الكامنة فى شعره، لكن لكل حدوده وإمكاناته، وأنا أعرف حدودى. إن معرفتى المحدودة بالشعر العربى لا تسمح لى بتقويمه كما ينبغي، فى جوانبه المختلفة. بالإضافة إلى ذلك، حين يتعلق الأمر بالشعر، يجب ألا تكون المسألة مسألة بحث، وإنما مسألة تمتع. لذلك، عندما نشرر أننا مقيدون بالوقت نعاود طرح السؤال بطريقة مختلفة: إذا كنَّا نفرح بقراءة الشعراء الفرنسيين، فلماذا الإصرار على فهم نصوص لسانا على يقين، فى نهاية المطاف، من استماعها كلياً؟

مع ذلك، لاحظتُ أنَّ قصائد أدونيس تتلوى على مضمون، على معنى يمكن التعبير عنه ثراءً، وأنَّ هنا المعنى يهجنى كثيراً ويدخل فى إطار اهتماماتى، وأُننى أستطيع، إلى حد ما، درس القصائد وتحليلها. وسأتطرق إليها ضمن مجال تخصصى. أى أُننى لن أعالج هنا الفن الشعرى عند أدونيس، بل سأتناول موقفه وأنظر إليه بوصفه صاحب أفكار وعواطف وتوجهات ومفاهيم.

يحتل أدونيس فى الشرق العربى موقعا مميزا وجريما. فهو، بالطبع، ينشد، بنبرته الخاصة، الموضوعات الأدبية للشعر: الحب، الطبيعة، الوحدة .. إلخ. لكنه، بموازاة هذه الموضوعات وأحيانا من خلالها، يتطرق أيضا، وبإسهاب، إلى مشكلات الشعب العربى، خصوصا فى منطقة الشرق الأوسط.

\* مفكر فرنسى، مختص بالدراسات العربية والإسلامية.

سأطلق هنا، فقط، من مجموعته (أغاني مهيار الدمشقي) التي نجحت آن واد منكوفسكي في نقلها إلى الفرنسية، وهذا ما سيسمح الآن للجمهور الفرنسي بالاطلاع عليها بسهولة. إنها واحدة من أكثر مجموعاته شهرة وانتشاراً. ولقد وجدت النسخة المترجمة بين كتبي، وكنت دونت النصّ لأمري مقابل بعض الصفحات.

من الواضح أنّ أدونيس أراد، من خلال هذا العنوان، أن يعبر عن شيء ما. وليس برهناً اختياره اسم الشاعر مهيار الديلمي، المتحدر من ديلم، المنطقة الجبلية الواقعة في شمال غرب إيران. توفي مهيار الديلمي عام ١٠٣٧ ميلادية، وهو هرطقى من أصل زرادشتي. وكان منقطعاً عن الواقع. لقد أراد أدونيس، باختياره هذا الاسم، وبعمله هذا الشاعر الراض القادم من ماض بعيد، أن يعبر عن اعتراض وعن تمرد. وهذا الاعتراض يتم على مستوى معين، وفي سياق يجب فهمه.

في هذا المجال، لي تفسير يأخذ في الاعتبار ما هو مُضَمَّر وغير مَصْرُوح، بل ما هو، ربما، في مرتبة الشعور الباطن sub-conscious. وأتحمّل مسؤوليتي حين أقول أنني أرى هنا اعتراضاً عميقاً وأساسياً والثأر ضد النزعة القومية المحدودة. وتبدل لي هذه القومية المحدودة ديانة عصرنا كله، وليس فقط في الشرق الأوسط، خاصةً أيها حلت محلّ الأديان. وإنّ أحد مظاهر القومية التي أحنيتها - في الشرق الأوسط كما في إيرلندا والهند، على سبيل المثال - هو قومية الطائفة الدينية، أي الجماعات المؤلفة من أفراد متتمين إلى تنظيم ديني يحدّد تبنيهم المشترك مجموعة من المبادئ (التي تبقى غير مفهومة بالنسبة إلى معظمهم) والطقوس (التي لا يمارسها العديد منهم). والانتساب مقرر، متذبذب، محدد غالباً، هسيري، وأحياناً مفترس. أفكر في الإسلام، لكن الإسلام ليس إلا حالة بين حالات أخرى كثيرة، ومن بينها اليهودية. الأساس هو التبعية للطائفة، والدفاع عنها، والوفاء لقيادتها وللأفعال التي يقررونها. ويمكن أن نذكر أن الأساس، في الماضي، كان الإيمان بالله، والاعتقاد العميق بحقيقة المبادئ وفعالية الطقوس التي تضمن، بحسب رأيهم، الخلاص في هذا العالم، وخصوصاً في الآخرة. لكن المسألة اليوم غير مطروحة بهذا الشكل أبداً.

وربما يعبر أدونيس عن موقفه المعارض - بصورة لاواعية - من خلال اختياره اسمه المستعار. لكنني لا أشدد على هذه النقطة بالذات، لأنني لست متأكدًا مما إذا كان هناك ظروف وعوامل أخرى، على الرغم من أصداء هذا الاسم، وهي أصداء فينيقية وكنعانية وعبرية ويونانية، دون أن تكون، على أي حال، إسلامية أو عربية.

وعندما ينشر أدونيس مجموعة شعرية يستعيد اسم مهيار الديلمي، الهرطقى الذي عاش في القرون الوسطى، فمن الواضح أن المقصود، فضلاً، هو نوع من التحدي المحسوب والمتعمد، وهذا ما يتمّ من موقف ممتاز.

هكذا يظهر أدونيس هنا وفي نصوص أخرى - لم أجد في الأيام الأخيرة الماضية، الوقت الكافي لمراجعتها بغية الاستشهاد بها الآن - أنه على قطعة مع القومية المحدودة المتطرفة. لكن هذا لا يعني أنه يمتنع على التطلعات الوطنية، وهو غالباً ما يؤكد ذلك. من هنا، فإن موقفه ليس بالموقف السهل، ويتطلب اتخاذ جراءة كبيرة. وهي جراءة لا يستطيع تقديرها فعلياً إلا الذين يتركون جيلاً طويلاً الميول المتصارعة في الشرق الأوسط.

لأخذ بعض الأمثلة على ذلك من ترجمة آن واد منكوفسكي:

أغنى من الرعب

أغنى من التمرد المجهور

أنت، ومن رعد على الصحراء.



يا وطناً مُصَنَّفًا مكسورٌ

يسير مشلولاً للخطى قروبى،<sup>(١)</sup>

«أغنى من الرعب، أغنى من التمرد المقهور».. بهذه الكلمات، يذهب أدونيس بعيداً ويجسد بعيداً نبوءاً. ولقد اكتسبت هذه الأبيات الشعرية، في سوريا بالأخص، أصداً لم تكن لها - أو أنها لم تكن بلغت هذا الحد - يوم نُشر النص العربي للمرة الأولى.

هكذا يتضح كيف أن أدونيس ليس منفصلاً عن بلاده ولا يقف ضدها.

إنه يتكرر وطناً صديقاً كالدمع<sup>(٢)</sup> إلى جانب الوطن القائم اليوم، قبالة هذا الوطن، أكثر مما هو ضده.

وهو لا يمارس التطلعات الوطنية، لكنه يرفض بشدة - وهذه شجاعة كبيرة في عصرنا، لاسيما في تلك المنطقة من العالم - التزمت، والتطرف، والتمجيد المطلق للفريق الذي يتبعون إليه، بخاصة للأسياد وآرائهم. ويجب أن نفهم الابتزاز الذي يخضع له باستمرار أبناء وطنه، إذ يرددون أمامهم دائماً: «تخبرون وطنكم، إذن عليكم أن تخبروا الزعيم الأكبر الذي يقودنا على طريق النصر، ويقود بلادنا الجميلة بالتأكيد نحو مستقبل مشرق، وإلا فانتقم خونة».

دعابة لا تكل توحيد بين الأسياد والأفكار السائدة من جهة، والجمهور الأبدى للأمة من جهة ثانية. وهذا لا يمتدئ كونه مجرد ترور، بالتأكيد. كثيرون لا ينتبهون إلى هذه النقطة وقد تجرؤ على الإشارة إليها بصوت عال. أما أدونيس فيتركها ويصر عليها بطريقة كشاعر:

ها أنا أتسلق أصعد فوق صياح بلادى

فوق أنقاضها وذراها

ها أنا أتخلص من ثقل الموت فيها

ها أنا أتقرب عنها

لأراها،

فغداً قد تصير بلادى.<sup>(٣)</sup>

تصير بلادُه حين تصير بلاداً أخرى، لكنه يضيف بلطفة وحكمة: «وما».

وهو يرفض أيضاً - ولا يمكنه أن يدرك تماماً أهمية هذا الرفض من لا يعرف جيداً أحوال الشرق الأوسط - وطنية تحقيق الذات التي أسميها شبه قومية؛ أى ما يتطابق مع نزعة التعصب الطائفي التي سبق أن أشرت إليها (ويمكن تسميتها أيضاً قومية - طائفية). والمقصود هنا هو شبه أمة، تجمع، طائفة يجبرك الضغط الاجتماعي، وحتى القانون نفسه، على الانصياع لها والالتزام إليها. أنت ابن هذا الأب وهذه الأم، إذن أنت سنّى ودرزى وعلوى ومارونى وأرثوذكسى وكاثوليكي، الخ. هكذا، إذن، عليك أن تكسر نفسك للتبشير بطائفتك ومجدها وانتصارها، متخذاً، في الغالب، أفراد الطائفة الأخرى، أعداءً لك.

أدونيس يرفض الانخراط في هذا الحشد، في هذا الالتزام المتعصب في أغلب الأحيان، في هذا الخضوع لـ «أصنام القبيلة»، بحسب تعبير فرانسيس بيكون Francis Bacon. لكن الأمثلة الأخرى المناقضة عديدة. وعديدهم هم الأشخاص الذين يؤمنون بضرورة الجهر البشع والمضحك بالعقيدة الدينية، ولا أحد تقريباً يجرؤ على مقاومتهم!

هناك نوع من الغباء البهيم يتّعب له، في الوقت الراهن، ملايين الناس. لقد اعتقد أجدادى بمبدأ يقول بأن الله ورئيس الملائكة جاءا ونطقا فوق جبل سيناء، أو مكان آخر. آمن أجدادى بذلك، إذن هم على صواب، وعلى أنا أيضاً أن أؤمن بإيمانهم. وهذا الأمر لا يقلّ عبثية عن القول: أنا يوناني، إذن أنا أؤمن بأن مجموع الزوايا الداخلية لمستطيل باء مساوٍ لزوايتين مستقيمتين. أليس الذي يبرهن على ذلك هو يوناني؟ أمّا من هم ليسوا يونانيين، فهم في حلّ من ذلك.

إنّ إبراهيم يمثل هذه العبثية لا تنفك تطالنا في العالم اليوم، وهي شبه مقنعة - للذين يحتاجون أو يرغبون في الاستسلام للنخطأ - بهنّز فلسفي، غثاقي. ونحن أمام أصناف عدة من التوابل اللفظية التي تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فساداً.

يرفض أدونيس هذا النوع من التمثّل وتحقيق الذات الذي يجبرونك على الانسحاب إليه كلياً، حتّى درجة التعصّب. ولئن وُلد في كنف الطائفة العلوية، فهو غير مستعدّ للتضامن مع العلويين كلّهم ضدّ كلّ من هم غير علويين، وأنّ يجب بكلّ ما هو علوي. وهذا لا يعني أنّ الموقف المعاكس، بحصر المعنى، هو الموقف الصحيح. أي إذا كان العلويون يخضعون للاضطهاد والضغط الثقافي وغير الثقافي، فمن الواجب، بالطبع، الدفاع عنهم بشتيّ الرسائل. والعلويون - أي الذين وُلدوا علويين - معنيون هم أيضاً بهذا الواجب، حتّى لو كانوا لا يؤمنون بالمبادئ التي أطلقها، منذ زمن طويل، مؤسّس الطائفة العلوية.

وهنا أدونيس وشتم، مثل مهار الديلسي، نموذجته المعتدّي، لأنّه تبنّى هذا الموقف العاقل والإنساني. ولقد اتّهموه بأنّه شعوبي، وهي إهانة راجعة في بعض الأوساط القومية العربية. واستعمل هذا التعبير، في القرون الوسطى، لشتم الذين يمتدحون على تقوى الرب في هذا الجبال أو ذلك، خاصّة إذا كان المتدحسون ينتمون إلى العالم الأدبي أو الثقافي. وكان هذا الاعتراض يصدر، بالأخصّ، من الوسط الأدبي الفارسي. وتُمنى كلمة شعوبي حُرْفياً، وبصورة تقريبية، الموالى للشعوب، المواطن العالمي، إذا شئنا. واليوم، يستخدم استعمال هذه الكلمة بوصفها إهانة.

في المقام الأوّل، أفنّر جرأة أدونيس التادرة بما هي جرأة عامّة، مدنيّة كانت أم سياسيّة. فهي تصمد أمام المواقف الانفعالية التي تسيطر، في لحظة معيّنة داخل مجتمع معيّن. كما أنّي أفنّر، بشكل خاصّ، جرأته في مواجهة الموجة القومية. من جهتي، فعلت ذلك أيضاً، وأعرف ما تكون النتيجة والشتم. لكن هذه الجرأة تبدو لي كبيرة جداً في الشرق الأوسط حيث اكتسبت، في المرحلة الأخيرة، كلمات مثل «الوطن» و«القومية»، حالة مقدّسة! ومن غير المقبول أن يكون هناك أيّ ظلال من الفروق بين دعم الأهداف الوطنية المشروعة - مثل مقاومة الاضطهاد -، من جهة، والانقياد الأعمى لتوجّهات الزمرة الصغيرة الحاكمة، بكلّ ما تتضمنه من انحراف وشرّ وفساد.

إنّ الانفصال عن القومية الضيّقة والمطلقة مقبول عندما يتعلق الأمر بقومية الآخرين. ونحن نقول: «أنا لستُ وفيّاً مخلصاً لهذه الطائفة أو تلك (أو لهذه الأمة أو تلك) فمهرّد أنّي وُلدت في كنفها، وأنا أعترض على التجاوزات التي ترتكّب باسمها، وأقف ضدّ الامسكاسات السلبية التي تخرّكها في هذه المرحلة». عندما نقول ذلك، يهمل لك الآخرون ويحتفلون ببطولتك، قائلين: كم أنّك على حقّ، كم هو صحيح موقفك، وكم تبدو هذه الطائفة (أو الأمة) التي وُلدت في كنفها عبثية، خطرة ومجرمة شريرة! لكنهم يضيفون فوراً: «يجب الانضمام إلى طائفتنا (أو أمّتنا) نحن لأنّها دائماً على حقّ، فهي لم تفعل إلا الخير، ولا تفعل أبداً إلا الخير».

ويعرف أدونيس تماماً للمصاعب الناتجة عن رفض الشذوذ العقلي والأخلاقي. وإذا كان يتبنى موقف الرفض هذا صعباً إنما كان، فإنَّ تبنّيه في الشرق الأوسط هو الأكثر صعوبة. وهو يعرف أيضاً أنَّ الحفاظ على موقف من هذا النوع يتطلب جهداً ثابتاً ومستمرّاً، وأنّه يعمّر الوصول عبر هذه الطريق إلى نصر نهائيّ. ولذلك، فإنّه يقف موقف الإعجاب من أسطورة سينث الذي يحمل إلى الأعلى كل مرة من جديد، صخرته المصّرة على الانحدار المحترم:

أقسمتُ أن أحمل مع سينثيف

صخرته [...]

أقسمتُ أن أعيش مع سينثيف.<sup>(٤)</sup>

نعم، سيمش أدونيس دائماً مع سينثيف، لأنَّ صخرة الجاذبيّة الإنسانية تعمل دوماً إلى جرنا نحو الأسفل.

ومع ذلك، فهو يحافظ بحزم على وفائه لوطنه وشعبه. ولا أدري إذا كنتُ أفهمه وأفسّره كما ينبغي. وفي المجموعة التي أحضر أمثلتي فيها، هناك قصيدة حول الخيانة، ويدعو فيها أن أدونيس يمجّد فيها الخيانة، على الأقل من حيث الصياغة والتعبير، لكنني، وكما قلتُ في البداية، أضيق قليلاً في هذا المجال، ولست الوحيد في ذلك، إلا أن هذا التعمّد في الصياغة هو أحد الأوجه الجميلة في الشعر. والمقصود هنا، كما أعتقد، هو رفض الانغلاق أمام كلّ ما هو آخر. ذلك أن هذا الانغلاق هو الذي يشرّونك به في كلّ مكان، في الشرق الأوسط وفي أماكن أخرى. ورفض الانغلاق هذا هو الذي يُسمّى خيانة.

ضمن هذا الوضع المقدّد، ترى ما الدليل؟ في الواقع، ليس هو أبداً الرؤية المذهلة لمجتمع متناغم حيث ستجد المشاكل المطروحة كلّها حلولاً لها بإيماء من الله، كما يعتقد الخميني وأتباعه، أو بفضل إلغاء الملكية الخاصة، فتؤدّي وسائل الإنتاج إلى إقامة مجتمع دون طبقات - قلة هم الذين لا يزالون يؤمنون بفعاليّة هذا الحل -، أو بفضل انتصار ساحق لواحدة من الإثنيات المتعدّدة التي تعيش فوق سطح هذا الكوكب، أو بفضل نظام آخر، تزيّاق آخر. لمة تجارب قاسية جعلتنا نعيش في حالة دائمة من الشكّ والارتباب.

ماذا يبقى أماناً إذن؟ هناك أملٌ أسمّيه أملاً متّحيراً، مُردداً. ويقول لنا أدونيس بصيغ التساؤل. وهذا يعني أن أدونيس غير مستعدّ للسقوط في فخّ التساؤل الساذج، المفتعل، التفاؤل الإيديولوجي لمناضل يتقدّم بسرعة، مسيطراً ووائفاً من نفسه، نحو مستقبل مشرق. ويعرف أدونيس أن حقيقة المشكلات أكثر تعقيداً بكثير. يعرف أكثر من غيره كم أنّها قاسية ومؤلمة. لكنّه أمامها لا يكلّب. وهنا، تكمن ميزته الكبرى. يحافظ أمامها على نقطة الاستفهام دون أن يتخلّى عن البقيّة الباقية، عن هذا الجزء الصغير من الأمل الذي دونه لا يستقيم العيش.

## هوامش:

(١) أغاني مهيار المصفاي، ترجمة آن ولد متكونسكي، دار سنديد، باريس، ص ١٤٢. قصيدة «صوت».

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٤.

(٣) نفسه، ص ١٣٧. قصيدة «قد تصبر بلادي».

(٤) نفسه، ص ١١٥. من قصيدة «إلى سينثيف».

## أدونيس: الشعر وما بعده

محمد بنيس\*

١- منذ أكثر من ربع قرن وأنا أنصت إلى أدونيس وأتلمص مصاحبته. تلك هي الفترة التي تفصلني عن مراهمتي، حيث كان الشعر وعشق المياه صنوين، يرافقان جسدي في فاس، بين أزقة تتعلق في أعاليها قطع الشمس، وتحت سقوف مجنحة بزخرفة الجص وبألوان زجاجية تتلاعب بأطراف الروح.

أكثر من ربع قرن.. هنا قليل. فالإنصات وتعلم المصاحبة يمتدان إلى زمن أطول، يتشكل لي، أحياناً، في طقس الأبدية، ما دام ميلادي الشمدي منحجباً وراء تلك الفترة ذاتها. وأدونيس حاضراً باستمرار، لأنه كاشف باستمرار عن لانهاية تخومه، في الشعر والقلق والسؤال. في استمرارية الحضور يكون الإنصات نسكية ومتاهاً في آن، ويكون تعلم المصاحبة حواراً متعدد الجهات، لأنه من مسألة الحياة يأتي، ومن مسألة الوجود يأتي أيضاً.

فعلان متأخيان. وأنا البعيد التائه بين أزقة فاس، في بلد منسى اسمه المغرب، كنت أقترّب من اسم أدونيس، عبر الدواوين والكتابات كما لو كنت أعاجز، محموماً، في اتجاه الكلمات الأولى، وهي تصمد من قرار التكوين، حاملة جغرافية كون له مجهول الدهول.

٢- أدونيس. في ١٩٦٦ تعرفت للمرة الأولى، بالصدفة، على ديوان (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل). كانت هناك نسخة واحدة عند الكتيبي معروضة لمدة ولا أحد يسأل عنها. في نهاية

\* شاعر وفنان، أستاذ بكلية الآداب بجامعة الرباط.

«الطالعة»، هناك، في الجهة اليمنى كانت المكتبة، وفي المكتبة (كتاب التحولات). يتوع من التحدي، أو إحساس البحث عن المجهول انتشرت الديوان. فكانت بداية اللقاء، أعنى الإنصات وتعلم المضاجعة.

المؤكد أن (كتاب التحولات) كان تجربة جديدة، لانهائية إلى شعر أدونيس بفردية، بل بالنسبة إلى المغامرة الشعر العربي المعاصر. لم يعد الشعر ديواناً بل أصبح كتاباً. وتلك سمة أولى تميز ترتيب مصير الكتابات عبر الأزمنة القديمة والحديثة. كتاب. الكتاب تسمية تضع تاريخ الشعر العربي، دفعة واحدة، أمام سؤال يشتغل في نيات اللغة. شيفاً فشيكاً يقتحم البناءات المكتملة، المطمعنة، وبالتحاطم بعيد صياغة التاريخ فيما هو بعيد صياغة الكتابة والبناء.

على العنوان ذاته جأني تعبير «أقاليم النهار والليل». لاشئ يبدو مدهشاً في هذا التعبير وأعيد القراءة فيزداد تأكيد الإحساس بالدهشة. أي رعب هذا محض كلمتين متداولتين، وما هما تملكان سحراً، لعله سحر لأقوالهم، أولمله العنوان الطويل. ولكن سحر الكلمتين يبدو حراً، لأنه قادم منهما، في تألف غريب، ذلك هو القلب المصحوب. من الليل والنهار إلى النهار والليل.

من كان يجزئ، آنذاك، في الستينيات، على إعلان ثورات يكاملها من خلال مجرد عنوان ديوان؟ لم أطرح آنذاك هذا السؤال. ولكني دخلت طائماً إلى مدار غولية لا عهد لي به. مداد كوني، يغا جنتي لأنه غير متشبه بالطبيعة أو الواقع، بل لأنه، قبل هذا، سفر في الداخل، عبر معيش أبعد من معطيات عادة ما يختزل فيها الواقع. مجرد عنوان وتصدع كل شئ. في الذاكرة والخيال معاً. في المقروء والمكتوب. في العين والأذن واليد، إنها الحمى والسهر والصمت. للمرة الأولى أحسست بمحنة اكتشاف لغة وجسد لهما كاملاً الإلقامة في الماء.

٣- أكثر من ربع قرن. إذن. وأدونيس هو أدونيس. كتاباته تترايط عبر منفعرات أساسها السؤال أو اللامعنان. عنصراً متجاوباً. منذ الستينيات، حيث كانت الثورة مشروعاً اجتماعياً وسياسياً، إلى التسعينيات، حيث كانت نقد البقنيات، مهما كان مصدرها، يظل محتفلاً بالبدليات الرحيمة. ولا شك أن مشروع العالم العربي قد تفتت الآن، وحدة، وثقافة، ولغة، ومجتمعاً، ومصيراً. ومع التفتت ذاته كان لأدونيس حوار عنيد، يبدأ دائماً ليبدأ. خارج الولاء والسيادة معاً. يبدأ الحوار لأن نار الحياة تستولي على أدونيس، في كتاباته ومواقفه، يريد لهذا السطام أن ينظر إلى السطام، ويريد لهذا النخيل أن يتذكر، قليلاً، أنه النخيل.

وبقدر ما كانت هذه البداية المتجددة، اللانهائية، تؤكد حرية أدونيس ووفاءه لحرية الشعر والفكر، بقدر ما اتسعت مسافة عرقلته عن الرداة. كلمة واحدة تكفي لوصف حالة ثقافة ومشغفين. إن البداية المتجددة، اللانهائية، لحرية الموقف تعني، بدءاً، هذا الانقراض الحذر الذي يرافق الحالات، في الشعر أو الفكر أو الحياة. كلها تتكامل في عمل أدونيس. ولم يخشى المترددون تجديد البداية؟ الإجابة تكمن في طاعة الواحد، فكرة وجهة. وتاريخ أدونيس عصيان مستمر على كل واحد، حتى ولو كان مصير القصيدة ذاتها. ولن يفهم المترددون ذلك، لأنهم إلى غير السؤال يتسبون. وهنا التايخ لم يعد، لأن بقايا معابر وأسفار، بل هو منشك بالخطاب وفي الخطاب، يحيط بالمدارات القصية ولا يستسلم لها، يكتب في الأسطلة، ويسكن المصاحبات السعيدة.

بهذا المعنى فإن لأدونيس مشروع الشخصى، كما أن له عملاً. وهذا المشروع مفتوح، باستمرار على بداياته اللانهائية منذ الخمسينيات إلى الآن. والحديث عن البدايات اللانهائية هو ما يضمن للمشروع انفتاحه، أى ما يقترح عليه الانفلات من انغلاق الدائرة الذى فيه ينتهى كل ميلاد.

فى الشعر تتخذ هذ البدايات اللانهائية صفة المغامرة التى يكون فيها للحلزون سلطته. إن البدايات اللانهائية تتراءى فى النص ذاته، حيث الخطاب والبناء يواصلان الرحيل فى المجهول، فيما هما يجهلان من خيانة النموذج أو اللاتسمية، معياراً لقدرة المجهول على أن يظل مجهولاً، دون أن تقترب الخيانة بأى مفهوم خلاقي للإتم. تتلاحق الدواوين لتنفصل، وليكون لكل ديوان بدايته التى بها يسعى نحو تسمية يستحق بها الشعر أن يكون شعراً. تلك واستراتيجية أدونيس، منذ (أغانى مهيا دمشق) أو مغامرة أدونيس، فى بناء خطابه الشعرى، مندفة بنفس ملحمى مثبت على جسد النص، مهما كان قصيراً. الكتابة، بالنسبة إلى أدونيس، هى الإقامة المستعجلة فى المخاطر، هاية أو كارثة. ولا يطع غير الكتابة فى مغامرتها اللانهائية. يلتقى بالعظماء، قديمين وحديثين، ليتوج ثم يتوهج. لا يخشى المغامرة؛ لأنه لا يؤمن النتائج. يقبل على المغامرة؛ لأنه بالضبط، يحمد الكتابة. وتاريخه الشعرى المريض يدلنا على ما نراه عادة، أو على ما يخفيه عنا كل خطاب يدعى الجهر بأسرار الخطاب.

هل هناك مغامرة شعرية، بشهوانية تجربة اللانهائى، ونما بعد نظدى وفكرى؟ بسؤال كهذا يمكننا موضوعة مشروع أدونيس برمته، ضمن الشعر وحداثته. لا أقصد بالسؤال إرباكاً ما، بل الذهاب نحو تفكيك مראصد نظرية تتعقبنها بكاملها فى العصر الحديث. إنها المראصد التى التفت لتمنع الشعر عن الفكر من ناحية، وتمنع الشعر عن التأمل فى ذات من ناحية ثانية.

تقليد يتاريخه يناهض الفكر فى الشعر العربى الحديث. ولم ينج منه الشعر القديم أيضاً. ذلك ما استدعى أدونيس للبحث فى الحداثة العربية، قديماً وحديثاً، من منظور بعيد للنظر فى الشعر واللغة والإنسان والكون مشروعية كان السابقون على أدونيس، وخاصة جبران، يذكرون بها دون أن يستطيعوا جعلها مركزاً لكل تحديث شعرى. وما قام به الرومانسيون العرب، جميعاً، وغير لحظات فاعلة، من أجل إبراز ضرورة التأمل النظرى فى الشعر وحداثته، انحصر فى قضايا نقدية لم تتسلح بما يكفى فى المعرفة النظرية لطرح النقد بما هو شمول.

وتلك سمة أدونيس النقيضة. منذ الخمسينيات اتضح أن المكان الذى أتى من أدونيس إلى الحداثة الشعرية لم يعد متغلاً على الشعرى، من منظوره التقليدى؛ أى من تصور التلقائية والمعقوبة، أو من تصو الخطابية، حسب تعبير أدونيس نفسه. هناك المكان الفكرى الذى اتخذ منه أدونيس مرصداً لرج الثوابت والقناعات، ومبركاً حراً لشعر يسأل ذاته فيما هو يسأل لفته ومنه.

إن الفكر، فى مشروع أدونيس، أخو الشعر بامتياز. وهذه الأخوة النادرة، فى المسارات القصصية للشعر العربى والكتابات العربية، أتت لتفوض مبدأ استمرار الخطابة كقانون سيد لكل تحديث شعرى. تلك، أيضاً، هى الرغبة التى كفلت له صفة المتمرد على تقاليد ترعاها أواماً فكر قوسى، هو ميثم معاداة ومحكمة كل حداثة وكل تحديث شعريين، مادام ينظر إلى الكتابة كشيع شعوبى أتى من خاج الذات بصفتها الكسول. من هذا المكان اختلف مشروع أدونيس عن غيره؛ لأنه قبل بمخاطر مواجهة استبداد المطلق، فى الشعر وغيره، حتى

أصبح الشعر نواة تتجدد حيويته بتجدد بدايات التمرد فيها وعليها، من لانهائية القلق إلى لانهائية السؤال، عشقاً أبدياً لحطاب يناهض اختزال الشعر والوجود.

٤- بهذه المغامرة إلى اللانهائي كان أدونيس ينحت انتماءه، دفعة واحدة، إلى الكوني. واللغة العربية، التي كتب بها أدونيس، هي الأخرى ترحل نحو لغات لم تتعرف بعد جميع أديبها، ومن خلال اللغة تهاجر تجربة عربية لحدثة لا تشبه غيرها.

الملحمي والكوني في شعر أدونيس متلازمان. وما هي نتاجاته تتجارب، مع غيرها، في صميم القلق البشري لنهضة قرن خصها أدونيس بفاتحة هي مواجهة مآل اليقينيات. في هذا التجارب الكوني تتضاعف حرية المغامرة والمواناة، ويكون أدونيس بشعر ويفكره أحد المبلورين لفكرة ثنائية الذات، في الثقافات والحضارات، بعد أن استمدت أحاديثها على كل ما هو خلاق في الإنسان وحضارته.

ثنائية الذات في «أنا» و«أنت» هي أساس، ثنائية التفاعل، في زمن ينحل فيه إمكان التجارب الكونية الكبرى لصالح استبدادية قادمة من المنطق أو للمدمر. إنها، تأكيداً، مركز كل حوار مع الآخر من أجل بلوغ الذات ذاتها، في تخومها القصوى التي لا تراها كل أحادية.

وأدونيس سيد الحوار الشعري والفكري. بين الأجيال والجهات. يقودنا لتعرف انشقاقنا، وبصاحتنا لنأبى من يقيننا. هذه النحن الكونية التي تشكل، ثانية، فيها، والعزلة عرياً تملو وتملو، في اللغة والمقام، في الكتابة والحوار.

أكثر من ربع قرن. هذا قليل. الأبدى أو اللانهائي متمادبان. وأدونيس كوني، منذ لحظته الأولى التي انتقاد فيها نحو مسألة الشعر والشاعر، بحثاً عن ضرورة أخرى، قهينة دوماً من دما اليومي. ولا ينسى لأنه لا يتنازل. ولم ينهب من جنونه لأنه لم ينهم على حرته. كذلك هو أدونيس. يبدأ دائماً ليبدأ، في الهميد والغريب. حراً إلا من مغامرة الكتابة.



## أدونيس على كل الجبهات

### ألان بوسيه\*

أدونيس، على أحمد سميح اسبر، هو أكثر الشعراء العرب شهرة. ولد في قصابين، في سوريا، عام ١٩٣٠، لكنه اختار العيش في لبنان. وهو يقيم حالياً في باريس حيث ترجمت له إلى الفرنسية كتب عدة.

وتمنحنا مسيرة أدونيس الشخصية، واختياره اسمه المستعار، والتنوع الكبير لمصادر وحيه، برهاناً - إذا كان ثمة حاجة إلى براهين - على عالمية مشاعره وفكره العميق.

مع مجموعتيه الشعريتين: (قبر من أجل نيويورك)، و (كتاب الهجرة)<sup>(١)</sup>، نفوس في عوالم تبدو للوهلة الأولى، متناقضة. المجموعة الأولى هي اليوم مجموعتنا نحن. ففيها يقول الشاعر، بقسوة وقوة، مظاهر العنف والعمى لكوكب يمشي حالة من فقدان التوازن، بينما كل شيء يسهم في هربه إلى الأمام. لسنا هنا أمام شعر ملتزم فحسب. إنها طريقة في تقاسم مغامرة جيل لا يرضى بسهولة عن نفسه.

في المجموعة الثانية، (كتاب الهجرة)، يحيد الشاعر عن الواقع الراهن ليلتحق بالمطلق. ويلتقي أدونيس بتقليد عربي قديم عندما يصف لذات النفس، ضحية حدودها الذاتية. ولكن تكررت التناهي في الزمن الراهن، فإنّ الانكفاء على الذات واجب لم تنسه الأم كلها. وليس من تناقض، بالضرورة، بين الحطم والسدس، مهما بلغت الرغبة في فصلهما الواحد عن الآخر.

\* شاعر وروائي ونقاد فرنسي.



يراقب أدونيس ما يجري في القارات الخمس، ولا يهمل القارة السادسة التي يحملها كل منا في ذاته، وهي الأهم. أدونيس ليس حلالاً بسيطاً يقف على الحياد. يليق أن يعلن حقوقه الإلهية انطلاقاً من الأجور<sup>(٢٦)</sup>، في حين أن حقوق البشري موضوع نزاع. ازدواجية هنا ليست تعبيراً عن انكماش. إنها طريقة عيش متمدة الأشكال ومعرضة للزوال دائماً.

في قصيدة «صحراء»<sup>(٢٧)</sup> يحول أدونيس المأساة اليومية إلى رموز وحكايات، وما يعانيه لا ينتمى إلى مجال الشعر، وهو يتجنب المزج بين الغنائية والواقعية مهما كانت طبيعة الحدث. ومن هنا، فإن الشاعر يغير مواضع الأشياء، يشبع التلميح والإشارة، يطلق السجال ويصعد الواقع. وأى نيل أعظم من استئصال المأساة من إطارها المحدد ووضعيها في بعد أعم وأوسع.

لا يستطيع أدونيس أن يتجاهل الرعب والهول، لكنه لا يفكر عبر نصوصه. شاعر أنماط أخلاقية غامضة تستدعي كل غنائية تكون وظيفتها الأولى الحث على الحلم. ولا ينسى أدونيس المفهوم الأخلاقي المضمر لكل كتابة جنوداً بهذا الاسم؛ من واجبه أن يجعل ما هو غير مقبول مقبولاً. فهناك نوع من الأمل في الامتثال للتجارب القاسية جداً. وهذا الأمل هو ماتمنحه الكلمة في قدرتها على التحول:

المدائن تتحل، والارض قاطرة من هباء -

وحده الشعر، يعرف أن يتزوج هذا الفضاء.

تصالحنا القصيدة مع أنفسنا مهما كان المشهد الذي نميه مؤلداً. يكفي أحياناً بعض مسافة وصول. الوقت يزول، والجغرافية تموء قسوتها، بينما القصيدة، وهي محسوسة وضبابية في آن، قادرة على الفعل والتأثير بسبب غليانها الدائم.

لا يميل أدونيس دائماً إلى الرثاء. يشك ويغضب، وفي شكه وغضبه - هو الشاهد على ما يفصل الشمال عن الجنوب، الشرق عن الغرب - يريد، حين يدفعه صفاؤه، أن يقف عند ملتقى الحضارات. ولأن جذوره الروحية معقدة، فهو لا يستطيع أن ينسى الثقافات المتناقضة التي يتألف منها كيانه. ويفرض عليه انتماءه الخاص استيعاب الانتماءات الأخرى كلها. وبواجه الالتزام المادى والماليوف بالانتماء من يعتقد النزعة الإنسانية، ذلك المظارد والمتصر في آن. لا يمكن أن نضطلع بمسؤولية كوكب دون مجازفة، وهذه المجازفة لابد من الإعلان عنها. وهو يدرك أنه لا يمكن أن يكون شاعراً جقيقاً دون هذا الموقف القائم على التحدي وعلى التجاوز. وتدخل، في هذا الإطار، قصيدته «شهوة تتقدم في خرائط المادة»<sup>(٢٨)</sup>. فكل ما يقوله الشاعر في هذه القصيدة ضمناً، لكنه لا يسقط في الكلام المباشر. ويمكن اعتبار هذا الكتاب صلاة واعترافاً وتحدياً. فيه يؤكد أدونيس أن الشاعر يصطدم بيقم ناقصة، بأحداث عابرة وسريعة، وبأمور لا يستطيع أن يشارك فيها دون أن يتعرض للقسوط. العالم هجوم دائم ضد معاشره المطلق. يقول الشاعر أنسابه ونابيه؛ لأنه يعيش وضعية غير ثابتة أبداً، وبهي واجباته. يسخر ويحرف أنه عابر. يتجرأ على التحلل عن إخوته في الشعر. وفي ختام هذا الغراء يعرف أن الموت في انتظاره. بالنسبة إليه، لا وجود للاتصال أو الهزيمة. ما يعنيه فقط هو التميزن الأقصى للكلمة، البدع الفعلي للألفاظ والأساطير. أن يكون حاضراً هو أن يشر بحب الرقنية وعدم الثبات، ويقتل الغياب. وحيد هذا الصوت ومتفرد في خرابه، وقد يكون هو الأول - بعد راينر ماريا وإلكه في العشرينيات - الذي يفرض حالة داخلية غير مغلفة في وجه الخارج. كنى يعيش أدونيس خطره.

بعضهم يهجو ما لارميه،  
 بعضهم يحلم برامبو  
 وبعضهم يقرأ للركيز لوساد (...) )  
 كانت حبال صوتية تدندن بما يشبه  
 النذير رامبو،  
 كيف أعبر هذا العالم الأبيض، - أنا الذي  
 جسده النبوة وبيته الصحراء  
 كيف أشرح بكلمات تجيء من العالم،  
 ضموها يجيء مما وراءه؟  
 لا بد، لا بد  
 سأبتكر علم أخلاق خاصاً بي،  
 سأجعل من قوتي قصيدة أفتتح بها حياتي.

### الهوامش

- (١) مختارات من ديوان كتاب الصحراء والهجرة في العالم النهار والليل.
- (٢) ساحة عامة كانت المجالس السياسية في المدن الإفريقية تتمقد فيها.
- (٣) ترجمة الشاعر ألفريد فليشر بالتعاون مع الشاعر. صدرت القصيدة في دفتور وليمون وأعيد نشرها في كتاب ذاكرة اليح الصادر عن دار جاليمار في باريس، ١٩٩١.
- (٤) ترجمة آن راد منكوفسكي، منشورات هيار - آلان بوجره، لوزان (سويسرا).



## شرق الشعر

### هنري ميشونيك\*

كبير هو أدونيس، مثل كل شاعر كبير، يقدر ما هو رافض. ويكمن الرفض وراء قوة الابتكار في لغته وأهميته أكتافه. بالنسبة إلى الشعر العربي، بل بالنسبة إلى الشعر بصورة عامة، ما إن يكون الشعر قوياً حتى يصبح، مجازاً، زمن كلامه نفسه، يصبح الشعر كله.

إن قوة أدونيس في الشعر العربي الراهن يمكن أن تتمثل في موقع الرفض الذي ينطوي عليه تنافسه موضوعاً ومبدأً شعرياً. في قصيدة «أرواد، يا أميرة الوهم»، كتب الشاعر: «القصيدة الآتية بلاد من الرفض». بهذه العبارة، استهمل صلاح ستييه كتابه «حملة النار» (منشورات «جاليمار»، ١٩٧٢)، وعاد إليها مرتين متتاليتين. وهذه العبارة أيضاً هي مضمون الفصل الرابع، الرابع، من كتاب «الشعرية العربية» (دار سندباد، ١٩٨٥)، حول الشعرية والحلقة، إنها أخلاقية القصيدة وجرائها.

في (أغاني مهيار الدمشقي) ١٩٦١ الذي ترجم إلى الفرنسية عام ١٩٨٣<sup>(١)</sup> هناك أيضاً، على سبيل المثال العبارات الآتية: «أغنييتي للرفض» (قصيدة «الأغنية»)، «والرفض إنجيلي» (قصيدة «المسافر»)، و«أتركوا رفضكم إشارة» (قصيدة «شدائد»)، «أيها الرفض اكتشفنا»، (قصيدة «القائمة»)، «أنا سيد الرفض». ولقد كتب أدونيس في موضع آخر: «يجب أن يحس الشاعر العربي انهيار العالم في داخله وانتهيار المفاهيم القديمة، وأن يتزع عن وجهه الحجب التي تحجب عنه الواقع الحي. الشعر هو مصيرنا الإنساني». وفي (أغاني مهيار الدمشقي) نقرأ أيضاً: «إني حجة ضد العصر» (مزمور). هذا الموقف الشعري ليس للموقف الوحيد الذي يجسده الشاعر. قوته هي في أن يكون رمزاً لهذا الشعر. الشعر أو الموت لكل شاعر، في كل ثقافة، وكل لحظة، ولكل قصيدة. ومن دون ذلك، لا تعود القصيدة قصيدة. من هنا، فإن

\* شاعر وثائق، أساذ بجامعة نابور، فرنسا.

الشعر نقد للشعر، صراع مع الشعر. ليس فقط ضد هذا التقليد أو ذاك، من التقاليد المختصة بالأوزان الشعرية. لكن من أجل الشعر الذي يجب أن يكتب ضد الشعر المكتوب أصلاً. شعر الآخرين وشعر الشاعر نفسه. وربما كان هذا هو ما يرمز إليه مهبّار، وما يلتقي في قصيدة كتبت عام ١٩٥٧، مع فكرة شيلي (Shelley) الشعرية: «كفهم متأجج ينطق إذا لم يكن في ذروة احمراره»<sup>(٢٢)</sup>.

ولأن هذا الصراع من أجل الشعر يتجدد دائماً مع الشعر، فإن الشعر أكثر من أنه مغامرة أدبية ولغوية أخرى، هو رمز لكل موضوع، خاصة عندما يكون بمثابة رؤية ولقاء شخصيين. عرض الموضوع هذا هو الذي يجعل الشعر قابلاً للاختراع وقولاً في آن. من هنا يمر الشعر.

هذه القدرة على التمثل تدفع شعر أدونيس نحو الكائنات والأشياء. ومن هنا، خصوصية العلاقة بين الموضوع والجزء منه. هكذا، فإن هذا الشعر أيضاً هو شعر الفعل أكثر منه شعر الاسم. يقول أدونيس «أسكن اسمي» (يستشهد صيلاح ستيهيه بهذه العبارة في كتابه المذكور، ص ٣٩). إنها حركة شعرية متناقضة مع شعر قائم على التسمية، والتعداد، وسعادة بلاغية نطالنا عند سان - جون بيرس Saint - John Perse، وعلاقة بالعالم نمر بهذه العبارة: «ليس لدى إلا ما هو جيد لقوله» - إنها حركة شعرية يتم التعبير عنها، بالضرورة، عبر أوزان تتلام مع حركة الكون.

منذ زهاء عشر سنوات فقط، تقرب عبر اللغة الفرنسية من شعر أدونيس. (أغاني مهبّار الدمشقي) ترجمت في جزء منها إلى الإسبانية عام ١٩٦٨. وهناك أطولوجيات لأدونيس بالإنجليزية صدرت بين ١٩٧١ و ١٩٧٦. نال جائزة الفوروم العالمية للشعر عام ١٩٧٠. وينبغي أن يترجم بحثه المهم حول الثقافة العربية: (الثابت والمتحول) (١٩٧٤). لأدونيس نحو عشرين كتاباً نقل منها إلى الفرنسية، حتى الآن، سبع مجموعات شعرية وثلاثة بحوث. وينشر الشعر الأجنبي، أكثر فأكثر، بلغتين (وفي ذلك إشارة إلى الاهتمام بالندال والغريبة). وهذا ما بدأ، بالنسبة إلى أدونيس، مع (المطابقات والأوائل)<sup>(٢٣)</sup>.

كلما يطالنا شعر جديد، ولا جهة الشعر، تشرع البوطيا الخاصة به، في العمل. فهو ينخر المكان، المؤسسة الثالثة. لكن الترجمة ليست فقط مجرّدة، حائرة، مع أثر التأخر الذي هو أحد متغيرات الزواج، فهي أيضاً مطبوعة بمواضع أخرى لا يزال بعضها دون حل. ولا تزال تبلغ غالباً هذا الشعر من خلال شعرية استشرافية تخل محل النص، تحجب كتابته وتجعله مبتدلاً. في (كتاب الهجرة)، المترجم عام ١٩٨٣<sup>(٢٤)</sup>، وهو عنوان مختصر لـ (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) (١٩٦٥)، تصبح عبارة «في الرماد الماس» بالفرنسية: Dans les cendres fleurissent les bagues أي في الرماد يزهو الماس» (ص ٢٢)، بينما الترجمة الإنجليزية تكفي باستعمال فعل الكون. هناك أيضاً لجوء إلى استعمالات لغوية قديمة، وكلها يشوه (كتاب الهجرة). إن التفيلدين الأجلو - أميركي والفرنسي ليس لهما، بخصوص الترجمة، ليدولوجية أدبية واحدة. ولا يبدو لي أن الإنجليز يمارسون رقابة على التكرار والمزاوجات، كما هو الحال في فرنسا، بالنسبة إلى الترجمات ككل، وليس فقط ترجمات النصوص العربية. ولا يزال المترجمون الفرنسيون ينظرون إلى الشرق من خلال اللغة المنمقة والبلاغة. إلا أن هذه المسألة بدأت تشهد تغيراً ملحوظاً<sup>(٢٥)</sup>. لم يعد أحد اليوم يترجم كافكا Kafka كما كان الأمر منذ أربعين عاماً. ولا دوستويفسكي Dostoievski كما كان يترجم منذ قرن. ويكفي الشعر أن يتخلص من نمط من حب الشعر يدعي المعرفة الشعرية، لكنه ليس إلا تزييناً لها، وهذا ما يشكل مسافة أكبر من تلك التي توجد بين اللغات. مسافة تجعل منا معاصرين وهميين. يلزمنا مستقبل لتعويض عن ماضينا.

إن قراءة الشعر هي دائماً، بلا شك، تحويل ونقل من شعر إلى آخر. وهكذا، من القراءة إلى الكتابة، يتحول الخطاب حول الشعر إلى مجاز من مجازات الشعر. إن وجهة النظر الفرنسية حول الشعر العربي، لا سيما حول شعر أدونيس، تولف مجازاً خاصاً. وهنا ما يحتمل اجتياز المسافة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، بالإضافة إلى المسافة التي تفرزها الترجمات باختلافاتها التي يمتد إدراكها. ذلك أن فعل القراءة والترجمة يحدده فعل الكتابة المحدد نفسه. كتابة في، كتابة مع، كتابة مثل، كتابة بعد، وكتابة ضد. أسوأ عدو للشعر هو الشعر نفسه. وهذا كله يدفعنا نحو المسائل الشعرية التي يطرحها أدونيس، والشاعر يكتب ضد نمط قرأني وشعري. فعل الكتابة لا يشجع على قراءة الشعر، بقدر ما يشجع على القراءة في اتجاه الشعر. وهنا نطالنا إمكانية علاقة بين الشعر الفرنسي وشعر أدونيس. وفي هذا الشعر دعوة للشعراء من أجل إعادة كتابة الشعر العربي، انطلاقاً من معرفة شعرية باللغة.

ويقدر ما تفترض هذه المعرفة شعرية للإيقاع، من حيث هي واقع تاريخي، وليس في إطار نظريتها الشكلية التقليدية التي تجمع بين الإيقاع والوزن بقدر ما تؤدي إلى تخليص اللغة من تأثير المظهر الصوفي. والمقصود هنا اللغة العربية كما استوعبها ماسينيون (Massignon). ولئن كانت هذه اللغة جميلة، فإن جمالها يأتي من عالم آخر غير الشعر. يأتي من المقدس، من المقدس المزوج بالشعر، وبشعرية اللغة.

إلا أن ثمة قطعة أساسية بالنسبة إلى الحدائق في الشعر الفرنسي، وكذلك في الشعر العربي، لكن من زاوية مختلفة: إنها قطعة مع التحالف القديم بين المقدس والشعر، وهي تتحقق كل مرة بصورة مختلفة. فالتقاليد الشعرية وتداخلها الخفي واتفاقها مع القوى المسيطرة تقضي بحجب هذه القطعة وإنكارها عبر البلب المزيف للقداسة.

يملاً الله بحضوره الشعر العربي. حضور تسميته وحضور اللغة القرآنية. إن مشكلة الشعر الحديث هو هذا الصراع مع تشابك اللاهوتي والشعري. ولا يتحرر الشعر من ذلك إلا من خلال التخلي عن اللاهوت، وبلوغ الإلهاد الشعري والمنهجي. وهذا ما نميزه، بالطبع، عن مسألة الإيمان. والكفر في الشعر يتأتى من الشر، ومن شعرية سلبية. وهذا ما يترك، بالمقابل، أثراً على الكتابة، باللغة الفرنسية (أي باللغة التي تنقل النص الأصلي)<sup>(٦)</sup>، ومن هنا فإن الشر واختيار فعل الترجمة هما ذخيرة القصيدة ورحمها.

يملك العربي في القرآن لغة يشق بها، ويأيقاعها، وهذه الثقة هي التي تضمن اللغة، كما يقال، بهذا إلهيا. لغة تمنع صياغتها مرة ثانية. لكن لغة ما يمارض هذا المبدأ، يطالنا في الشر الراض، نثر التجربة الداخلية كما يتجلى عند النغرى.

لقد شبه شعر أدونيس بالشعر السابق للإسلام، وبمرجسية كبيرة أخرى هي الشعر السليبي الذي عرفته الصوفية.

لكن لا أحد يستطيع أن يحده شعر أدونيس أكثر من الشاعر نفسه، وهذا ما يطالنا في كتابه (الشعرية العربية).

التميز شعر اللغة. سحر الإلهي والمقدس، إلا أن مشكلة الشعر على عكس ما نظن، هي أن يحقق الشاعر عكس ما هو تعزيم وسحر. لغة داخل اللغة وضدها في آن. وهذا موقف من مواقف أدونيس: سلبية شعرية.

والسلبية الشعرية تقدم للعالم ما يقدمه اللاهوت السليبي لله<sup>(٧)</sup>. إنها تجريبية الشعر وسياسته:

عشت أقصم وأجمل ما عاشه شاعر:

لا جواب.<sup>(٨)</sup>

ترتبط العلاقة بالله مع العلاقة باللغة. وهذا ما يكشف عنه اللعب بالكلمات في قصيدة إسماعيل «والله آله»<sup>(٩)</sup>.

في (المطابقات والأوائل)، كتب الشعراء الأماطير:

مثلاً تكتب الشمسُ تاريخها..

لا مكان...<sup>(١٠)</sup>

شعر ضدّ للدح. إن أسراً ما يمكن الشاعر أن يقول بصدد هذا العالم هو المدح، والـ «ليس لي إلا الخير لأقوله». وهكذا:

جعلت الكتابة مهوى.<sup>(١١)</sup>

الكتابة تميز صنع العالم بدلاً من التركيز على تسميته لتمجده وتعيد صياغته. إن النظام الذي تبتكره اللغة

يختلف عن النظام الذي تبتكره الطبيعة:

سمينا

شجر الزيتون علياً

والشارع فاتحة للشمس، /

الريح جواز مرور

والعصفور طريقاً<sup>(١٢)</sup>

أما بالنسبة إلى النظام الاجتماعي المطبوع بالدم والرماد، فقرأ:

هذا زمنٌ

ينفتح فى رحم الأشلاء، - (١٣)

ونقرأ فى قصيدة «إسماعيل» :

جثث - وتعجز أن تميز: أيها

سيف يجر، وأيها

عنق؟ يجر، وأيها... (١٤)

يطالما أليسا:

والنار تعرف ما أقول (١٥)

وهذه القصيدة حول المدينة:

سامروها ، أطيلوا السمر

إنها تجلس الموت فى حضنها

وتقلب أيامها

ورقا شائعا، -

احفظوا آخر الصور

من تضاريسها

إنها تتقلب فى رملها

فى محيط من الشرر

وعلى جسمها

يقع من أذن البشر. (١٦)

إن تسمية الموت والجرح والجنون لا تنفك تتردد فى هذا الكلام المتحول دائما:

قاتلٌ فى هواء المدينة، يسبح فى جرحها، -

جرحها سقطة

رُكّلت باسمها - بتزييف اسمها

كل ما حولنا

البيوت تغادر جذرائها

وأنا لا أنا. (١٧)

يلتقى الجاز واللا مجاز ويظل أحدهما مفعول الآخر، حين يكون الموضوع هو الرفض:

ثم أملا الكؤوس بخمرة الفجيرة وأنادم للرفض (١٨)

نداء يتكرر، يسميه رامبو «الجهول»:

موت أن تحيا بأفكار ماتت

الأفكار كلها لكى تموت من أجلك

وأنت أيها الطوفان يا صديقى تقدم (١٩)

الشعرية لا لاهوتية. يرد فى (أغاني مهيار النمشقى):

أعبر فوق الله والشيطان

دريبي أنا أبعدُ [...]

وأموح لفة الخطيئة<sup>(٢٠)</sup>

هكذا يبعد أدونيس، من جهته، ابتكار الأسطورة متبعا مساراً تخيلياً من خلال المدن والشعر:

أنعطف نحو كنيسة السان - جيرمان، لكى أحيي أبولينير: سلام، أيها الشيخ، أنت أيضاً<sup>(٢١)</sup>.

ويهر البعد الملحمي عبر تماثيل الأنا مع الشهداء كلهم، ومع الكوني (Cosmique) فى الوقت نفسه:

وحينما نزلت فى مقبره

والشمس تلتف على كاحلى

كالعشبة المسكره

حملت للجوع قرايبه<sup>(٢٢)</sup>

تتحرك اللغة حيناً وكأن الانسهار قد تحقق:

جسدى قباب الأرز،

والنهر المسافر، والنخيل<sup>(٢٣)</sup>

وحيناً آخر، لا تعود اللغة سوى قول الرغبة، جاء فى (الوقت المدن):

أريد أن أكون سميّاً للضوء

[...]

أريد أن أراذف الريح.

الملحمة قول المتحول:

والدنيا هاربة

والأشياء نبوءات خرساء<sup>(٢٤)</sup>

يلعب أدونيس بسهولة لعبة البعد الخرافى والأسطورى، منذ (أغاني مهيار الدمشقى) حتى (الوقت المدن):

وكانت أهداب خان الخليلى تكبر وهى تنتظر إلينا، ثجدا يرسم حى الحسين طبيعة من خلائق تندرج فى

أباييل الشكل<sup>(٢٥)</sup>.

المراجع القديمة تدفع إلى تغيير العالم عبر الشعر. فى (المطابقات والأوتال)، نطالعنا أسماء كل من جلجامش، النفرى،

أبى تمام، أبى نواس، وكذلك بودلير ووريلكه. إنه حضور البطل الأسطورى والشعراء القدامى. ويعتبر الشعر أحد النشاطات التى

تتحول معها الوحدة - الحقيقة - الكلية إلى سؤال بلا جواب. وتفتح القصائد مناخات عدة: الحزن فى قصيدة «جلجامش»،

والملنى فى قصيدة «النفرى»، والملى فى وجهه فى قصيدة «أبو تمام»، ونقرأ فى قصيدة «أبو نواس»:

وأنا عابر

بالسماء يلتطم<sup>(٢٦)</sup>.

وفى قصيدة «الثورة» أيضاً، يهقى السؤال بالاجواب:

لا أعرفك الآن، سؤال:

هل أنت البحر أم للمحاة<sup>(٢٨)</sup>

إنه جواب شمرى. والشعر، إذن، نبوءة. ولغة قرب غير متوقع بين التعبير التوراتى «النشيد هو المنشدة»، وما نقوله

قصيدة «أبو تمام»:

يحدث أن يصغى شعرى، وأن

يقول للشمس: هنا عهدنا

صعدنا دماً قرناً، وصدار للدي

في وجهنا، مستقبلاً للكلام.<sup>(٢٩)</sup>

والنظر في الحلم، انمكاساً أو درجة، يطالعنا في قصيدة «التجربة»:

ورأيت كأنني أنام.<sup>(٣٠)</sup>

مع ذلك، هناك ثناء في ما يقوله أدونيس، وهذا ما يتناقض، ظاهراً، مع موضوع الرفض، لكنه لا يشكل سوى فتات ضمن القصيدة اللانهائية.

في مجموعة (احتفالات)<sup>(٣١)</sup>، تحتشد الألفاظ والحلول في عبارة واحدة:

الهواء

العاشق الوحيد

الذي ينام مع النار في ثوب واحد.

الأمثال الجليدية لحكمة قائمة:

الريح تعلم الصمت

مع أنها لا تتوقف عن الكلام.

[عادة تحديد دائمة للعالم، هنا، وكما يقضي الثناء، تتجمع الأسماء:

حمدًا لفلانك لأرجوان أبخوس غابة تتسع بحر يهدر للحالة النباتية فيك للجوع العيد الذراعين للمخلل المستطيل الدائري القوس النشوة الرعدة الليل سحرًا صغيرًا، حمدًا<sup>(٣٢)</sup>].

ينحل التناقض في عكس نظام الإشارات:

سبحانك يا هذا الظلام<sup>(٣٣)</sup>

في شعر أدونيس، الشعر نبوة الشعر. لذلك، فهو متصل بأفكار حول سياسة الشعر، ومقاومة الاضطهاد، بالأخص. ويميز المضمون الداخلي والعلاقة بين القصيدة والأخلاق والتاريخ – بما هو شأن سياسي، وذلك أبعد من التناقض السطحي بين القديم والجديد، بين الوهمي واليومي، بين الجاز الذي يغير الموضوع والمغامرة الفردية.

هنا، تكمن حكمة حوار الشعر مع نفسه، منذ (أغاني مهيبار الدمشقي) وحتى مجموعاته الشعرية الأخيرة، وعصوباً في هذه المجموعات، يترجم الشاعر إلى الشعر، إلى شعره: «ماذا ستفعل، أيها الشعر. ما بنارك الجديد؟»<sup>(٣٥)</sup>.

يتوجه إلى لفته: «أولني، احرميني أيّتها الضاد الضاد – بالفتى، يا بيتي»<sup>(٣٦)</sup>. إنه قلق المنفى وأعراضه، وهذا ما يكشف أن الوطن الوحيد هو اللغة. وهي ليست الأم، لأننا نأتي منها فقط، وإنما أيضاً لأننا لا نفعاً نذهب إليها. إنه ازدواج الذات ما يمثله ازدواج القصيدة والحواسي والهواشي في كل من «إسماعيل» و«الوقت المدن»، وصولاً إلى إشارات من إشارات المقدس لطبيع القصيدة بطابع خاص، وتتجلى من خلال كتابة أحرف متباعدة، كما في النص المقدس: «ألف لام ميم»، أحرف يختم بها الشاعر قصيدته «مراكش / فاس»، أو «سين» في قصيدة «المهد».

ويصبح الجاز، عندئذ، مجاز الشعر ومجاز الشرق. ويطالعنا الشرق هنا، عبر الجغرافية والمكان وأسماء الأحياء الدمشقية (قاسيون) ونهر دمشق (بردى)، وعبر مراجع تاريخية وأسطورية تأتي في سياق مجازي يجعلها شرقية بصورة مضاعفة، ويتضح ذلك من خلال المفردات واللغة الخاصة للثقافة محددة. دمشق «سرة يأسمين/حلي»<sup>(٣٧)</sup>. والحسين أدرج في اللغة:

رأيت كل حجر يحنو على الحسين

رأيت كل زهرة تنام عند كتف الحسين



## رأيت كل نهر

يسير في جنانة الحسين (٢٨).

من هنا، فإن شعر أدونيس هو لحظة، معبر ضروري للشعر، وذلك بقدر ما يتماهى الحضور مع المرنى، كما يقول هو نفسه في «ست نقاط من جهة الريح» (٣٩).

شعره ليس شرقياً؛ لأنه وليد الشرق، ولكن لأنه يتكر «شرقاً الخاص». الشعر لا يأتي من الشرق. الشعر هو الشرق.

## المواشي:

- ١٨ - أدونيس، الوقت المثلث، تصاعد نقلها إلى العربية جاك بيرك (Jacques Berque) وأن زاد منكوفسكي، بالتماون مع المؤلف، منشورات مركور دو فرانس/ أونسكو (Mercure de France/ UNESCO)، باريس ١٩٩٠، ص ١٥٦. (من قصيدة «المهنة، شهوة تصدم في خرافات اللذة، دار ديغال، ١٩٨٧).
- ١٩ - المرجع الفرنسي نفسه، ص ١٩٠.
- ٢٠ - أخائي مهباز النمطي، في قصيدة دالة الخليفة.
- ٢١ - «الوقت اللذة»، ص ٢٩. شهوة تصدم في خرافات اللذة.
- ٢٢ - أدونيس، تاريخ القصص، ترجمة آن زاد منكوفسكي، منشورات أورب/ لا ديفرنس (Orphee/La Différence)، باريس ١٩٩١، ص ٨٥.
- ٢٣ - المرجع الفرنسي نفسه، ص ٩٧.
- ٢٤ - «الوقت اللذة»، ص ٤٨. شهوة تصدم في خرافات اللذة.
- ٢٥ - المصدر الفرنسي نفسه، ص ٧٧. (في قصيدة «أحلم وأطيع أية الشمس»)
- ٢٦ - المصدر نفسه، ص ٨٦.
- ٢٧ - أدونيس، الملاحظات والأوائل.
- ٢٨ - المرجع نفسه.
- ٢٩ - المرجع نفسه.
- ٣٠ - المرجع نفسه.
- ٣١ - أدونيس، احتفالات، ترجمة آن زاد منكوفسكي بالتماون مع الشاعر، منشورات «الافرنس» (La Différence)، باريس ١٩٩١، ص ٥٩.
- التماون الأصلي، بالمرية، احتفاء بالأفهام العائمة الواضحة، بيرروت، ١٩٨٨.
- ٣٢ - المرجع نفسه، ص ٦٩.
- ٣٣ - الوقت اللذة، ص ١٠٠. (من قصيدة «أحلم وأطيع أية الشمس»).
- ٣٤ - المرجع نفسه، ص ٢١٧. (من قصيدة «الوقت»).
- ٣٥ - الوقت اللذة، ص ١٢٣. (من قصيدة «مراكش/ فارس، والفضاء يسج تتأبل»، كتاب القصائد الخمس تلها الملاحظات والأوائل، دار العودة، ١٩٨٠).
- ٣٦ - المرجع نفسه، ص ١١. (من قصيدة شهوة تصدم في خرافات اللذة).
- ٣٧ - أدونيس، ذاكرة الريح (قصائد ١٩٥٧ - ١٩٩٠)، تقديم واعتبار أندريه فلتير، منشورات غاليمار (Gallimard)، سلسلة الشعرية، باريس ١٩٩١. (من قصيدة «دمشقة، المسرح والمرايا»).
- ٣٨ - تاريخ القصص، ص ٢٥.
- ٣٩ - ذاكرة الريح، ص ١٨٩.

- ١ - أدونيس، أخائي مهباز النمطي، ترجمة آن زاد منكوفسكي، دار (منشورات)، ١٩٨٣.
- ٢ - وردت في أنطولوجيا عيسى بلاحة: الشعراء العرب المختلن (١٩٥٠ - ١٩٧٥)، لندن، هانمن، ص ٦٢.
- ٣ - ترجمة شوقي عبدالأمير وسيرج سورور، «دار نول بار» (Nulle Part)، ١٩٨٤.
- ٤ - أدونيس، كتاب الهجرة، نقله إلى الفرنسية مارتين ليدو، (M. Pal)، منشورات «لوتو-أسكو»، ١٩٨٧.
- ٥ - المجموعة الشعرية المعنية صاد ترجمتها حاف.
- ٦ - شوقي عبدالأمير، نشيد اللغة العربية، «نول بار»، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٤، ص ٨٨.
- ٧ - تطرقت إلى هذا الموضوع من خلال تحليل مقارن للبلغة ولشعرية الإلهي في التوراة والقرآن، وما بينهما. وكان ذلك بعنوان «الله غالب، الله حاضر في اللذة، ونرى في كتاب ما معنى الله؟ فلسفة/لاهوت، كلية «القدس ليس» الجامعية، يروكسل، ١٩٨٥، ص ٣٥٧ - ٣٩١.
- ٨ - أدونيس، يوميات حصار بيروت، «نول بار»، المند الثاني، ص ١ (النص الأصلي جزء من كتاب بعنوان «الحصار، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥).
- ٩ - أدونيس، إسماعيل، ترجمة شوقي عبدالأمير وسيرج سورور، دار «نول بار»، ١٩٨٤، ص ٢٣.
- ١٠ - قصيدة الشعراء في كتاب الملاحظات والأوائل. صدر بالمرية عن دار «العودة»، بيروت، ١٩٨٠.
- ١١ - المرجع نفسه، قصيدة «الكتكاف».
- ١٢ - المرجع نفسه، قصيدة «الاسم».
- ١٣ - المرجع نفسه، قصيدة «الأخلاق».
- ١٤ - قصيدة «إسماعيل».
- ١٥ - المرجع نفسه.
- ١٦ - من كتاب الحصار، ترجمة هنري ميشونك (Régine Blais)، (Blais).
- ١٧ - المرجع نفسه، ترجمة أندريه فلتير (André Velter) وأدونيس. القصيدة نفسها صبرت ضمن أنطولوجيا شعراء عن «دار السالي» في لندن، ١٩٨٤. ولقد نقلها إلى الإنجليزية عبدالله المناري. الترجمة الإنجليزية تتبند تركيب النص الأصلي بطريقة طباعته، بينما الترجمة الفرنسية تستبدل الشعرية ببلغة الشعر.

# النار الخفية

## باتريك هوتشنسن\*

«كان يمكن أن يظل تاج أدونيس، هذا المنفى الكبير، قابلاً في الظل لولا الجهود التي بذلها أصدقاؤه والمنافعون عنه، ومنهم بالأخص آن واد منكوفسكى.

إن تمثل أدونيس وتحديد موقعه بشكلان، بالنسبة إلينا، مسألة لم تحسم بعد. فهو لا يسبب الاضطراب والبلبل، ولا يكون «لغم الحضارة»، هناك فقط، في موطنه الأصلي حيث الثقافة يسودها التصلب والمظاهر الخادعة، وإنما يشكل، هنا أيضاً، حجر عثرة أمام رؤيتنا لـ «الكاتب العربى الجيد» (الآتى، بصورة عامة، من مكان آخر، والناطق بالفرنسية بالأخص). ويحاط هذا الكاتب بنظرة غرابية أو بنزعة تستدعى اليأس ما إن يتعلق الأمر بالعالم الثالث. ونعطيه شهادة بأنه علماني وتقدمي، صاحب موقف قائم على الحيرة والشك، ومؤيد للغرب. كل شيء يحدث كما لو أن لغة جانبياً، عند أدونيس، ينبئ التمتع عليه. فهو، بالنسبة إلى البعض، متأصل في الصوفية، أو في الغنائية، وبالنسبة إلى البعض الآخر، متأصل في الالتزام والطلعية، وفيه أثر من المادية الجدلية.

ألا يتأني الشعور بالشموش حيال أدونيس من صعوبة تصنيفه وأسر في قوالب جامدة، محددة مسبقاً؟ ألا يتأني، في المقام الأول، من أن المنابع الحقيقية لحدثاته تأتي من مكان آخر؟ وما الذي يجمع بين أبي نواس وبودلير، بين نيتشه والحلاج؟ كيف ينصح هوشى منه بقراءة عروة بن الورد، وكيف يتنافس النفرى كلا من ماركس ولينين وماوتسى تونغ؟ هكذا، حين يكون «صوفيّاً»، يكون ثورياً إلى أقصى حد، وحين يكون ثورياً، يكون غريباً، ويتحذر فهمه.

\* شاعر بريطاني يعيش في فرنسا، رئيس تحرير مجلة «تجديد الفكر» «Détours d' Ecriture».

إن الصعوبة، إذن، هي فى التوصل إلى تصنيفه. هل هو من فئة المؤمنين أم من فئة الملحنين؟ هل ينتمى إلى طليعية تاريخية أم إلى ذهنية بدائية؟ هل هو مع دعاة التقدم أم مع دعاة الظلامية؟ لكن أدونيس لا يفتك بردد أنه يأتي من مكان آخر، أو بالأحرى أنه يتحرك بين الموروث والحداثة، بين هنا وهناك. أما الموروث الذى يشير إليه، فهو موروث من نوع خاص:

وهيطنا الظلام، كسرنا قنابله، وجئنا

مثل أرض تحن إلى الماء، جئنا

مثل رعد تكثر بالقيم / وعد [...] ]

كل شيء جديد على الأرض

، والأبجدية

لهب،

والجنون

سفر بينها وبينى /

أفق

يتجهى الحدود الخفية

، واسمنا واحد (١) .

ما يضاف لنا ولا نتجراً على البوح به، هو أن قراءته تتطلب معرفة تقنيات الكتابة لاسيما التحليل الماورائى لكبار المفكرين الصوفيين، أمثال ابن عربي والحلاج، أكثر مما تتطلب معرفة قصائد مالارميه Mallarmé وخبنيكوف Khlebnikov، أو الكتابات النظرية لياكوبسون Jacobson. وقد يكون الاطلاع على التمثلات المرتلة أكثر فائدة لفهم بعض مقاطع شعره، من قراءة البيانات السوربالية، وجورج باتاي Georges Bataille، أو مجلة «تل كل Tel Quel». ذلك أن أدونيس يرسم فى هواء عصرنا المتعثر إمساكه الحدود السرية لحداثة أخرى. حدود «المظاهر المتنحية» لمختلف الثقافات التى يأتي على ذكرها الفيلسوف الهندى أشيس ناندى Ashis Nandy. إنها مناطق الرفض والإشراق الهامشية والهرطوقية، حيث تكمن موارد طاقة التغير والعالمية الإنسانية الحقة، بعيداً عن الحداثة المزيفة، وعن العالمية الباطلة لـ «النظام العالمى الجديد»:

من يراكم يراى - أنا الوردة الأولى

فى رمد المساء انكسرت، وبالفجر طيبت جذرى -

أوراقى الزغبية

تتقاطر فى سلم /

صوت آت

ألم خطى تتناهى؟ (٢)

هو ذا أدونيس يدغمنا إلى هذا المكان القائم بين الحنيفة والموروث، في منطقة مضطربة ومحرومة، منطقة من رفض الأحكام التقليدية كلها، وكل أنواع التجديد والتبعية.

ومن هذا المنطلق، ألا يشبه مهيار الدمشقي، بشي لا يخلو من الغرابة، كلا من بيار فيدال Pierre Vidal والحلاج، وميتز إيكهارت Maître Eckhart ؟

من خلال هذا العالم المؤلف من نقاط التقاء سرية، من فكر هرطوقي، ومن مقاومة لمنطق السلطة، عالم القطيعة الجبلية وإعادة العثور على إنسانية مكبوتة وعلى ثقافة ضالمة - من كل مكان وزمان، خصوصاً في الأمكنة التي لم تبتكر فيها بعد الإنسانية والثقافة. من خلال هذا العالم، إذن، يرسم لنا أدونيس الطريق الصحيح، الطريق الملكي الذي يعلن عنه، من الآن فصاعداً، الشمر وحده، بأحرف من نار:

التواريخ تنهار، والنار تغطي

خططانا

لهب يتفلفل في جثة الأرض (٣)

## الهوامش

(١) أدونيس، كتاب القصائد الخمس عليها المظالمات والأوائل، (من قصيدة أول الاجتياح). (تم الاعتماد في النص الفرنسي على ترجمة آن واد منكوفسكي).

(٢) - المرجع نفسه.

(٣) المرجع نفسه.



## الحكمة المشرقية

### شارل دوبزنسكى\*

- ١ -

يُعدُّ أدونيس، الشاعر اللبناني من أصل سوري، إحدى منارات الشعر العربي المعاصر. تعرّفنا إليه من خلال بعض كتبه التي صدرت في ترجمتها الفرنسية وجملته يمثل عندنا موقعاً بارزاً. وكان أولها (كتاب الهجرة)<sup>(١)</sup> الذي نقلته إلى الفرنسية مارتين فيلو Martine Faideau، وقدم له صلاح ستيتية، وصدر عام ١٩٨٢ عن منشورات لوناو - أسكو Luneau - Ascot. ولقد شكل صدوره، آنذاك، صدمة. فالبساطة في الأسلوب، مقرونة بقوة المنحى المجازي، تحكم مسار لغة متألفة ونبوية:

السَّمَاءُ انْفَتَحَتْ

صار التَّوَابُ

كُتِبَ. والله في كلِّ كتابٍ ...

أنا هو الواضع كالعرافِ

رؤياه والعلامة

في الاتفاقِ في لغاته الكثيرة

أنا هو الفرات والجريدة.<sup>(٢)</sup>

\* شاعر وباحث، رئيس تحرير مجلة أوروبا Europe

ثم اكلنا على (أغاني مهبّار النمشتي)، وكانت صدرت من هذا الديوان مقتطفات باللغتين الفرنسية والعربية عن دار أرفويون Arfuyen، أما الطبعة الكاملة فقد صدرت عن دار سندباد (ترجمة آن واد منكوفسكي)، مع قصيدة/ حجة من جيفليك Guillevic إلى أدونيس. في (أغاني مهبّار النمشتي) يتأكد الإشعاع الخارق لتاج وصفه كلود استيبان Claude Esteban بقوله،

بين العروق البيضاء، في المنفى، ها هو يصبح ثانية سائل الخبار الميت. إلا أنّ هذا الرحيل يحمل اسماً. القوّة والتار يتداخلان في بحث النار الأكثر صفاء

إن القدرة المجددة لكاتب أدونيس ليست فقط مُحصلة قطيعة مع الأشكال والموضوعات الجامدة، أو نتيجة اندماج في الحداثة الغربية (اندماج قد تكون له آثار سلبية في مواضع أخرى)، وإنما هي أولاً ثمرة تفكير نظري عميق وإعادة نظر في الموروث الشعري العربي، وإعادة قراءة تفعل فعل التخصيب وتشارك، على هذا النحو، في التجديد الأدبي الذي لا يتحقق فعلياً إلا بإدراك أسباب الأزمة وتجاوزها.

كلما تى رياح تهزّ الحياة

وغنائى شرار.

إننى لفة لاله يجم

إننى ساحر الغبار. (٣)

أدونيس شاعر ومنظر في آن. وهو يكتب الشعر والنثر بالأناقة نفسها. كتابه (مدخل إلى الشعرية العربية) يشتغل على أربع محاضرات ألقاها في «الكوليج دو فرانس»، مع مقدّمة لإيف بونفرو Yves Bonnefoy. في هذا الكتاب إعادة قراءة للإرث يمكن اعتبارها نموذجاً مبنياً على القطعة والدينامية والحيوية، انطلاقاً من صيغ وأبعاد جديدة. ويركز التحليل على الشعر الشفهي في المرحلة السابقة للإسلام («الجاهلية»)، ثم على «التحول الجذري» مع القرآن الذي، بحسب تبصير أدونيس، نقل العربي من المرحلة الشفهية إلى الكتابة، من ثقافة اليقين والارتجال إلى التفكير والتأمل، ومن النظرة التي تكتفى بملامسة سطح الوجود إلى تلك التي تبلغ أعماق الوجود وتعالقه في أبعاده الماورائية.

وتبدو هذه المراجعة الدقيقة للكآثر والمنابع، أخلاقية بقدر ما هي شعرية. إنها تقوم للإبداعية الشعرية عند بعض كبار الشعراء والنقاد القدامى، ومن بينهم أبو نواس، أبو تمام والجرجاني - ويرى أدونيس في شعراء القرن الثامن والتاسع والعاشر، المعادل لكل من بولدر ورامبو ومالارميه -، كما يتوصل إلى الكشف عما يجب أن تكون عليه، في الوقت الراهن، ملامح الحداثة العربية.

بعبارة عن النقد الفاض والمتصنع، يقدم أدونيس، في كتابه حول الشعرية العربية، بحثاً أخاذاً ومهماً. وهو يعرف كيف يستخدم المعرفة والفكر والمراجع لتوضيح مقولاته، بحيث إن الموضوعات المتشابكة والمعقدة، لا تبدو أبداً جافة ومستحصية على القراءة والفهم. ولذلك، فلا حاجة إلى أن يكون القارئ متخصصاً لكي يعنى بالموضوعات المطروحة. إن معالجة تاريخ الشعرية العربية ونشأتها، كما تطالنا عند أدونيس، إنما تتم من خلال سيطرة تامة على أدوات الكتابة والفكر، وهذا ما يوظف فينا أصلاء كثيرة ومتنوعة.

## - ٢ -

لا يتغير شيء، بالنسبة إلى الكاتب، سواء كان المنفى إرادياً أو غير إرادى. فالمنفى، على أى حال، يدفع الكاتب إلى الذهاب خارج نفسه، إلى إعادة ابتكار طبيعة ثانية له، أرض ثانية تقلد الأرض الأم، مكان سرى يغذى الروح. من هنا، اختار أدونيس أن يعيش في باريس. أما نتاجه الذى عرف آن واد منكوفسكي كيف تنقله إلى لغتنا بنجاح، فيتخذ بعده الصحيح بوصفه إحدى أبرز علامات الحداثة العربية.

إن صدور المجموعات الشعرية الثلاث: (صحراء) (ترجمة أنثريه فلتير بالتعاون مع الشاعر)، (احتفاعات) (وشهوة) تتقدم في خرائط المادة) (ترجمة آن واد منكوفسكي)، يجمعنا محيط بمسيرة شعرية في أوج عطائها وتألقها. وتجمع كتابة أدونيس بين كثافة التعبير وأثر الصورة المخالفة للمألوف وفراة اللغة ودقة البنية الشكلية. يعتبر أنثريه فلتير في المقدمة التي وضعها لقصيد «صحراء» أن أدونيس:

ساحر الخبار، وأنه التاله الدائم الذي يلتقط الأصوات المحروقة، والصراخ في بقايا العلم، ونداءات النشوة والنبض المبشر للمرافين.

هذا الذي أسس، مع يوسف الخال، مجلة «شعر»، هو شخص مقتلع الجنون يعيد ابتكار وطنه من خلال اللغة الشعرية، وبمد هذه اللغة بالماء الصافي والخصب، حتى حيث تسود الصحراء عبر سطوع الحكمة الشرقية.

عند أدونيس، رفض لكل وهم وتضليل. وهذا لا يعني أن موقفه مرادف لخيبة أمل. فهو تعلم من البحر كيف يخرج من نفسه ليبقى في نفسه. وفي كتابه الرابع (شهوة تنقسم في خرائط المادة)، يرفض أدونيس مفهوم الشاعر المستغرق في أنانيته المبهدة والمتفوق في رؤيته للعالم. فهو يتكلم عن نفسه بضمير الغائب: «اسمى اللغة امرأة/ والكتابة حياء». لكن علينا ألا نخطئ هنا، فهذه الكتابة تكتسب قوة من الحب الذي يحملها ويضيئها ويمغنطها:

هكذا أتحوّل فيك إلى نفس يهبط من فم السماء

وينفخ في قرج الأرض،

هكذا أحضنك وأقول - من جديد

أنت الجسد الذي يُسمى القد

وعلى هذا الجسد يُرعى نرد التاريخ.

هذه لغة ترشح به «نشيد الأناشيد». انفعال أورفوسى وإيماني (نسبة إلى الشاعر وإيمتن). لغة قريبة من هوجو، حين يتحدث أدونيس عن صاحب (البؤساء)، وعن:

عمال يهودون كل ليلة إلى أكواخهم يحملون عيداً ليست إلا أنفخاً لآخرين عاطلين عن العمل.

يستدعي الشاعر أيضاً - في باريس التي يهويها، بلا كلل، بأحلامه - رامبو ومالارميه. يقول: «سأبتكر علم أخلاق خاصاً بي». وفي ذلك تبهر عن زهو يسوغه هذا الكلام الكاشف:

لاكن حكيماً - لأذكر دائماً أن الحب والمرضى من عائلة واحدة.

أن تكون حكيماً، بالنسبة إلى هذا الشاعر الكبير، فهذا لا يعني أن تكون «عقلانية»، بل على العكس من ذلك، أن تبكر فلسفة قائمة على القلق والحيرة والمجازفة. أن تبكر شعراً يسمح لك فعلاً بأن تتأخى مع الشمس كما لو أنك دوار الشمس.

## المواهب:

(١) مختارات من ديوان كتاب الصحوات والهجرة في كالم النهار والليل.

(٢) من قصيدة «الصفراء».

(٣) من قصيدة «أورفوس».

---

# أدونيس، الجرح، النار

---

## سيرج سوترو\*

---

من أنا؟ من يموت؟  
الجرح هو المحور، من إسماعيل إلى مهيار ومن مهيار إلى إسماعيل، شفتان لا تلتصقان أبداً؛  
مهيار:  
للغة المخنوقة الأجراس  
أمنح صوت الجرح  
للحجر المقبل من بعيد  
للعالم اليباس لليباس  
للزمن المحمول في نقالة الجليد  
أشعل نار الجرح ؛  
وحيثما يحترق التاريخ في شياهي  
وتتبت الأظافر الزرقاء في كتابي  
وحيثما أصبح بالنهار -

---

\* شاعر وباحث فرنسي.

---



من أنت، من يرميك في دفاتري  
في أرضي البتول؟  
المح في دفاتري في أرضي البتول  
عينين من غبار  
أسمع من يقول:  
«لنا هو الجرح الذي يصير»  
يكبر في تاريخك للصغير»<sup>(١)</sup>  
إسماعيل:

وخرجتُ تحفنتني الجراح، وأحضن الأرض القتيلة،  
أبني خيالي في دمي.<sup>(٢)</sup>

حقل هذا الجرح العالم والشعر، التاريخ والشفافية. ولقرط ما هو عميق هذا الجرح، يبدو حقله جلياً وفسيحاً. والعالم؟ لنستمع إلى عالم أدونيس: «الأرض»، «الهائية»، «الأيام السبعة»، «ملك الرياح»، «البلاد القديمة»، «مرآة الحجر»، «حجر الصاعقة»، «الأرض ثانية: الأرض الوحيدة»، «أرض السحر»، «الأرض الثانية»، «أرض الغياب»، «الرياح العاتية»، «رياح الجنون»، «الرياح المضيفة»، «رياح العطش والنار»:

الغجر يقطع خطه، «ريشة الغراب» ترسم «طرف العالم»: هكذا يطالنا، من خلال بعض المتناهي، عالم أدونيس الجوهري والأصلي والجنيد. إلا أن هذه الشفافية هي عرضة لتقلبات التاريخ. أما بالنسبة إلى الشعر، فإن الزخرف العاري الذي يلمح بالدم هو الذي سيأتي بتصفيّة صوته (صوت الشعر): الجرح يباشر عمله. من أنا؟ من أنت؟ من يموت؟ ما هو تخليص التاريخ. ما هو جسد العالم في حقل ألغام وأنقاض يتوارى وراء الكلام. هاهي الدعوة للموت، «مدينة الأنصار»، الثورة، «العهد الجنيد»، «لغة للمسافة» و«لغة للخطوة»، الكتاب، «جسر الدمع»، «السدود»، «الخيانة»، «قربان»، «الجنائن»، «الرايات»، «الزمان الصغير»، «الطوفان»، «الموت المعاد» - «مرثية بلا موت». ها هو «الاجتياح» و«القوّة»، و«عودة الشمس».

لكن خنزير التاريخ الكبري، الآتي من الغابة الخرافية، لن يستطيع التقلب على الشاعر حتى لو تمكن من قتله. فاسم الشاعر يمحو الأسباب، «جرحه»، بين الصدى والتداء، عطش للشعر والشفافية والتواطؤ. هكذا نلتقي مع أدونيس بـ «الشعراء»، و«الشاعر»، و«الثقة»، و«التلقي» و«الأغنية» و«النجم» و«آخر السماء» و«البربري القديم» و«الحضور»، و«الإله الميت» و«الصلاة» و«المصباح»، و«أورفيوس»، و«رؤيا»، و«البرق» و«تائه الوجه». نلتقي بالتائهين والمسافرين والأطفال، والأصداف، و«العصر الذهبي» والتجربة والحب والسفر. ها هو قيس، و«جلجامش»، و«بودلير» وأبو تمام، و«يلك»، و«نفرى»، وأبو نواس و«سان - جون برس». ها هو «المصائد» و«مزمار» «نوح الجنيد»، و«أول الظن»:

ها أنا أولد الآن -

أرني إلى الناس:

أعشق هذا الآنين / الفضاء

أعشق هذا الغبار يغطي الجبين / تتوّد

أرني إلى الناس - ذئب / شذ

أَتَقَرَّى رَسُومِي - لَا شَكْلَ غَيْرَ الْحَذِينَ

وَهَذَا الْبِهَاءُ

فِي غِيَارِ الْبَشَرِ. (٣٢)

هنا يحدث تغير جوهري، فالعالم تسرب إلى الشعر حقاً، والتاريخ يدخل البلية ويعمل بصورة مكشوفة. يكشف الفيلسوف هنا الحركة الفاضحة لجدلية مزدوجة، بينما تتبين للشاعر، في هذه الحركة، خاصية النار: العالم يضغط على الشعر ليلقمه بالإنسانية. والتاريخ يمتد على الشفافية ليؤسس لحقيقة ما. ويفضل تفاعل لغة الرماد والبلور، يروي الشعر أثر البشر، ويفتدى، في هذا الإطار، بالمدى والصدقة، حين يكشف التاريخ فجأة أنه محاصر من الداخل بوضوح مثير للتأثر يفرق مسوغاته ومعاله وأفكاره. مع أدونيس نشاهد خلخلة للإشارات، نارا لا تتطفئ في منتصف الطريق. العالم، وهو جمر ومحرقة دائمة الاشتعال تحت الشعر، يرى كيف يستقر، بين اللهب والفسفور، الواضح والصافي وحيوية القصيدة. والتاريخ - حرقاً<sup>(٣٣)</sup> فائتة، وهي، في أماننا هذه، إمبراطورية المظهر بامتياز - هو نفسه مثقوب، ملغوم، مسكون بالشفافية. يقول الشاعر في «أول الصدقة»<sup>(٣٤)</sup>:

فِي الْعَامِ الْأَلْبَنِي -

أَعْنَى الْآنَ، عُنَيْتُ غَدًا، أَوْ بَعْدَ غَدٍ، أَدْعُوكَ إِلَى مِلْتَدَتِي

وَتَكُونُ لِلشَّمْسِ، يَكُونُ لِلْمَاءِ، يَكُونُ الْعُشْبُ ضَيْقُوا/

نَتَخَاصِمُ : أَيَّ رِؤَاْنَا أَصْفُ،

أَيَّ خُطْلَانَا أَنَاي -

تتصالح تحت سماء الشعر،

ونعلن مملكة الخصمين -

ووحدة هذين الخصمين

ونقرأ أيضاً:

الشاعر:

يَصْنَعُ مِنْ كَلَمَنِ التَّارِيخِ سَرِيحًا آخَرَ، يُولَدُ فِيهِ. (٣٥)

التاريخ،

الذين أتوا ليضيئوا، يموتون

والشمس تسطع في قَمْعَمٍ أَوْ تَكِيَّةٍ

بِاسْمِ صَحْرَاتِنَا الْعَرَبِيَّةِ/

إنها لحظة الخرافة

إنها وعشة الوصول إلى آخر المسافة. (٣٦)

«والأرض تدخل في السُّعال المبدئي»<sup>(٣٧)</sup> ... لعب، مواجهة، ذهاب وإياب، عبور دائم لضفاف العالم في اتجاه الكائن، مع القنابل الموجهة إلى بيروت، ومفارقات النقرى في الدَّم. من أنت؟ من، للموت؟ من، للحب؟ إنها لازمة مزخرفة، في إطار الصوت نفسه، تتكرر دائماً في (أغاني مهيار)، توجهه «مفرد بصيغة الجمع»، تدعم عقد القصائد

التي تتألف منها (المطابقات والأوتال)، وتتوكد تماماً في قصيدة «إسماعيل». من أنا؟ من يموت؟ أليس ذلك ما يصعد من الجرح ويحفر فيه العمق؟ أليس هو الذي يحافظ على المباح؟ ويصرّ التاريخ على وجوده حين يتزع القناع، ويقدم وجهه عارياً للشاعر. وعلى هذا الأخير ألا يشيح النظر وأن يراجعه التحدى. هكذا فقط يستطيع أن يتصبر على الأول، أو على الأقل أن يواجهه:

إسماعيل:

ما زال حبر الكهف يرسم فأسه  
فى قلب عصري: لست منه، أنا نقيض:  
حقار أحلام، - غيوم  
وعدت ببرق (٩)

.....

أدغوك إسماعيل، أفتتح النهاية: لست نسلك  
أجتث نفسي منه، - أهلى:  
قتال آلهة،  
وخالق غبطة،  
ومحرر...  
أعطيت قلبك جنتي حواءها  
ورأيت وجه الله قبلك.

«ورأيت وجه الله قبلك...» من الذى يتكلم هنا فعلاً؟ إذا قلنا ببساطة إن أدونيس هو الذى يتكلم، فمن هو، إذن، أدونيس؟ أتخيله بعد أن كتب هذه الأبيات وأشمل غليونه، متنبهاً إلى مستوى الشبح، إلى القذاحة، إلى انحناء محرّق الغليون المشتعل، والنفس يتهدد للنكهة المقبلة. ليس متهوساً ولا هادياً هذا الرجل: رجل التائهين، والمجانين، والمعشاق، والفقراء، والصوفيين المنسيين، والضالعين، والمذبوحين، والأطفال المسحوقين، والقبائل التي تباد، ومنفى كل يوم ولا مكان. وعلما في (مهيار):  
الضحى محترق الوجه شريد  
وأنا موت القمر

تحت وجهي جرس الليل انكسر،  
وأنا الذئب الإلهي الجديد.

الذئب الإلهي! ملحد شفاف! تتقد ناره وتفتدى من صمت ينبس منه وينبث مثلما يتحرّك المطر إلى نبع. لمة لغز وأناق في شعر أدونيس الذى يحفر المجزرة والحرق، الجرائم ومحاكم التفتيش، وذلك كله بعيداً عن الصباح والانعزال، فلا يغسد الفكر ولا دقة الغناء. وبقي القصيدة في موضع الإصغاء تماماً. وهنا نحن أمام كلام يعرف كيف يسترق السمع، انطلاقاً من نوعية الصمت التي يفصح عنها، وهنا تكمن قيمته لأنه كلام القلب. إشارة الكشف تظهر حتى في الترجمة، وتشق طريقاً يدعوننا إليه أدونيس. ولا يكتفى هذا الطريق، طريق اللازمة، بأن تستجوب الهوية - العربية، البابلية، السومرية، أو غيرها: الهوية الشعرية، التاريخية (الهامشية أو التي تمشي حالة اختلاف وقطوعة، أو

التلاف، إلخ)، لكن سؤالها يذهب أبعد من الهوية بما هي جرح، ويحفر في الكائن، بما هو جرح أيضاً، ويحلم، من خلال بعض ملاح النار الأنطولوجية، يوطن اللامكان في منطقة غير متبهة تلتقط الجرح وتغذى النار، والجراح كلها، والنيران كلها، بوعي كامل.

وها نحن، مع عملية الحفر والتقيب التي يقوم بها الشاعر، نجد أنفسنا على طريق اللاتريق! إلى هذا الموقع، بقودنا أدونيس، دون دليل ولا كلمة سر، عبر بعض المقاطع اللفظية الجلية وهذا الحاجر الغريب:

حالتك الأكثر علوًا تَحُلُّ بتوازن المدى ...

وزاد المسافر هو مبدأ الشك عند مهبّار الدمشقي:

وحيرتني حيرة من يُضْمِ

حيرة من يعرف كل شيء...

لا ينهي أدونيس كلامه بل يستهله دائماً:

الفرق :

منذ أسلمت نفسي لنفسي، وساءلت :

ما الفرق بيني وبين الخراب ؟

عشت أقصى وأجمل ماعاشه شاعر :

لا جواب (١٠)

من أنا، أو من أنت - ما الفرق؟ من يموت؟ الذي أنا هو؟ من أنت، إسماعيل؟ من أنت، أدونيس؟ تقول لإسماعيل: «كيف أراك لحظة لا أراك؟» وأسألك بدوري: كيف أراك لحظة أراك؟ أرغب في أن تخرج من أدوارك، بدما من تلك التي استأثرت بك. فحمة في لا أجوبتك وقار، ترقب وهران أولى. لتترك، هذه المرة، «إسماعيل» و«الجنون» وجهها لوجه:

الجنون:

والجنون الذي قادني لا يزال أمير الجنون

وأنا سيد الغصن -

لكنني كى الأمل أقصى للسافات

أخلق نفسي، حيناً،

وأخرج من خطواتي

وأَتَوَّج نفسي

ملكاً، باسم ضوئي، على الظلمات. (١١)

إسماعيل:

ياصورة وستجئ، يالفتى وحبي

إن كنت واحدة، قبيلتك - باسم هاجسك الكثير، أنا أنا، -

وأنا سوى (كانَ إسماعيلَ يخلع نفسه من نفسه)

هذا هو الفسقُ الجميلُ - قتيله يرث القتل

هذا هو الفسقُ الدليلُ". (١٢)

عُسقٌ وتبتهج الطبيعة بالفسق

ودمي نشيد للفسق ، -

يقيناً، نحن هنا أمام أبواب معبد لا يندس أبداً، مع أنه  
يخفّ من خلال كل كلمة. وحده الهرطقي يحافظ على  
ناره، وهو يدعى أدونيس.

\*\*\*\*\*

## الهوامش:

(١) أغاني مهيار المشقي، من قصيدة «الجرح».

(٢) من قصيدة «إسماعيل».

(٣) قصيدة «أول الظن»، من كتاب القصائد الخمس عليها المطابقات والأوائل.

(٤) سفينة كانت تستعمل كقنطرة لإحراق سفن العدو.

(٥) من المطابقات والأوائل ...

(٦) المرجع نفسه، من قصيدة «الشاعر».

(٧) المرجع نفسه، من قصيدة «أول التاريخ».

(٨) من قصيدة «إسماعيل».

(٩) المرجع نفسه.

(١٠) من كتاب الحصار.

(١١) من قصيدة «الجنون»، المطابقات والأوائل.

(١٢) من قصيدة «إسماعيل».



## مهيار، مسافرًا

### كلود استيبان\*

لا أدري إذا كان الإنسان يصبح، في نهاية المطاف، مماثلاً لاسمه. ويبدو أدونيس الذي اختار اسمه متطابقاً - حتى في أوج عطائه الشعري - مع قدر أدونيس القديم الموسوم بالهجرة والتضحية، أدونيس الأساطير السورية التي تتخاضع فيها دائماً أفروديت، ربة النهار، ومنافستها برسيفون، أسيرة الظلال . ومهما كانت ساطعة كلمة الشاعر، وطموحة في قولها ودعوتها، فإن ثمة تساؤلاً يأتي من جهة الفموض يقتلعه من اليقينيات، من وعود الطرقات المرسومة، من المظاهر الهادئة للأشياء. أدونيس يحل رموز العالم، لكنه لا يعترف أبداً - مثل مهيار الدمشقي الذي يتكلم بصوته - بهذا القرار الذي توكله الكتب. فهو لا يلتقي إلا نفسه وهذا العطش في نفسه لفهم أفضل للأناقض التي ربما كانت، بالأمس، صبراً مشرقاً لا تشهد عليه اليوم إلا حفنة رمل متناثرة في الريح.

إن كلام أدونيس هو كلام محرق. إنه كلام طائر الفينيق الذي لا يريد، بل لا يستطيع أن يولد ثانية من رماده، إذ لا يمكن الادعاء، في الواقع، أن الكلمات تتخلص بسرعة من السواد، أو من الفراغ الذي صدمها ولا ينفك هذا الشعر الطالع، بلفته وبقيمه الروحية، من عالم ثقافي سعى أن يحتل موقفاً - لا ينفك، منذ الكتابات الأولى وحتى (كتاب الهجرة) وما تلاه من كتب، يشق طريقاً مختلفاً، ويختار الأفق كحد للبحث يتصنر بلوغه، ويؤسس في مكان

\* شاعر وباحث، أستاذ باليونان.

آخر أكثر بعدك في كل مرة، ما يسميه (الشعر)، بعناد وبشفغ، وطنًا. وهو وطن بلا حدود أو تجزئة . وطن لا يتكون فقط على مستوى الرغبة الفردية، وإنما أيضاً على مستوى النظرة إلى الآخر، والاعتراف المتبادل.

على هذه الأرض، أرض الشرق التي شاهدت، أكثر من غيرها، الإشارات النبوية، يسترجع أدونيس نبرات مؤلف المزامير أو النبي. لكن مزاميره نابعة من الشعور بأنه محروم من كل عون رباني، ونبراته مصنوعة من جفاف وحس. تائه هو، ولا يخشى أن يكتب لأبناء عصره، في كل ما يكتب، نشيداً للمنفى، صلاةً للغياب. فالشعر (ومعه حاجتنا إلى تدفق جديد) لا يستطيع العودة إلى حديقته المعنى الأصلية إلا من خلال طريق الهجرة والرحيل، ورفض المعاني الجاهزة. وتمثل القصيدة بدورها، عبر تكوينها اللفظي وفتاتها ومحطاتها نوعاً من حج لا يروى إلى مكان مقدس يختفى، بمقدار ما يظهر. «شكاك» هو، وليس حاصد عقائد. ويبقى مخلصاً، حتى لو بدا في الظاهر عكس ذلك، لحضور سرى ومطلق. إنه الحضور البرئ والثابت الذي يدوم تحت قبة السماء، أو «في الأزرق المعبود»، بحسب تعبير هولدرلين.

وإذا كنت أذكر، قصداً، كلمات هذا الشاعر، فلأن حداثة أدونيس، فيما وراء سيرورتها الخاصة، توقف فينا، نحن القراء في الغرب، أصداً للقلق نفسه، والتساؤل نفسه الذي أطلق في الماضي، وبقوة لا تزال راسخة، ضد صمت الآلهة. وينجلي هذا التساؤل في صوت هولدرلين، بالتأكيد، ولكن أيضاً، وربما بصورة أفضل، في صوت جيرار دونرغال الذي يعلو ويرتمش في مجموعاته (حسب الزيتون) (أرتميس) و(دلفيكا). أدونيس، بدوره، يكي إليها ميتاً. توصل إليه بين الأنقاض. واقتفى أثر وجهه في الصلوات واللعنات. لكن الإله لم يستجب له عبر الكلمات التي دمرتها ذكراه. ولئن يستطيع الوقت أن يعيد نظام الأيام القديمة. هل كان نرغال يؤمن بهذا النظام؟ أدونيس، من جهته، لا يؤمن به على الإطلاق، إلا أن كلامه حاضر هنا، في هيئة المصلى، بصوغ من الفاقة نازكاً، ومن الليل وعداً بفجر. إنه، على سحر الصمت، مراقب أخير، مجرد حارس في أقصى أطراف العالم، يتأمل، ويتكرر مستقبلنا.

■

في جيبل، لانزال الأسطورة تروى لنا أن الوردة تُبث ببيضاء. لكنها مع عودة كل ربيع، تكتسى الأرجوان، في ذكرى أدونيس، الابن المدمى للأشجار، خادم الحب الحقيقي.



## بَعْدُ لِمَجْهُولٍ مَا

### روحيه مونييه\*

الاستجابات التي يستدعيها نتاج أدونيس ليست من طبيعة أدبية وشعرية فحسب. وأحد أكثر، فأقول، بصدد عالمية أدونيس، ما يولده شعره في نفسى على صعيد ما سأسميه الرؤيا، لا على صعيد الأفكار.

لا أستطيع أن أقرأ أدونيس دون أن يفتح أمامي، فجأة، ما يشبه الفضاء العقلي. و«يفتح» هي الكلمة الصواب؛ ذلك أن المقصود فعليا هو الشيء المنفتح، بصورة مذهشة وشارقة.

في نسيج الكلمات والصور والنشيد، ينتج بعد مجهول لا يمكن إعتباره إلا بعدًا مجهول ما. وهو ليس حاضرا هنا، لكن الإشارة إليه قائمة في نسيج الكلمات. ويجذبنا كالمجهول. إنه ينادينا حتى وإن كان لا يسع أو يمثل. ينادينا جميعا، ولا يفرق بين أعراف وثقافات وإيديولوجيات ومعتقدات، عبر الهزة التي يحدثها فينا. إنها هزة تطول العروبة أولا، لكنها تذهب إلى أبعد من ذلك، وتولد نوعا من التمرد ومن اليقظة التي يجب أن تكون عامة، بالمعنى الأجل للكلمة، أي بالمعنى الكوني.

إنها، إذن، عالمية مفتوحة، عالمية المنفتح حيث تستطيع فروقاتنا أن تجد لها موقعا؛ لأنها تشملها، بل تمتصها. هو ذا شعر عربي، وثام العروبة. شعر يدعونا جميعا ويتحدث معنا على القصور. «مهيار الدمشقي» هو أنت، هو أنا. والمطابقات والأوائل هي مطابقتنا وأوائلنا. مطابقات وأوائل الإنسان المدعو من قبل مستقبل غير متوقع نحس فيه أن كل شيء سيكون جديدا نسبة إلى حاضرتنا - من أجل الزمن المتدخل المترنح تحت تأثير الصدمة. لكنه سيفوز بالخلاص



فى الوقت نفسه، مَبْتَكِرٌ ومَحَرَّرٌ، مَجْتَدٌ فى حُضورٍ آخرٍ مُتَنَتِّرٍ، حُضورِ البشر فى الإلهى، والبشر فى العالم، والبشر فيما بينهم، مستقبل لا يزال غامضاً لكنّه حقيقى كالنَّداء، يدعو ويوحّد.

عالمية هى، إذن، وتَقْبِضُ لِمَالمِيةِ الفكرة. فنحن لا نزال، منذ ألفى سنة، تحت تأثير «الفكرة» ولقد أُنْتَجَتْ هذه الفكرة بفعل تحولات عديدة، التاريخ ومآثره، وكذلك وحله ودمه والظلم. إنَّ النداء الذى يرتفع فى قصائد أدونيس يدعونا إلى تخطى الفكرة التى تركز دائماً على القوة. المدى المفتوح الذى يقبّله لرغبتنا هو نقيض القوة والظفران. فى هذا المدى، تذوب الفروق دون أن تكفَّ عن كونها فروقات. تتصهر فى هذا «التعايش مع المجهول» الذى بات يعرف طبيعة الخالق المقتبل.

إنَّها، باختصار، عالمية الرغبة. وليس هذا بالأمر اليسير. أليست الرغبة أقوى من البرامج كافة؟ يدولى أننا نتمنا من «الفكرة»، وأنّه أن الأوان لحلول كلام الشَّعر، بعد الإفراط فى الخطاب النَّسَقى، من أية جهة أئى، وسواء كان فلسفياً أو لاهوتياً أو سياسياً أو تكنولوجياً. وبعد سيطرة المفهوم، انحط الإصغاء للقصيدة بفرض نفسه أكثر فأكثر، أو على الأقلّ الانتباه المتجدّد لقدرتها الإيقاعية غير المتوقّعة.

قلتُ إنَّ موقفى لن يكون من طبيعة أدبية فحسب. لكننا نجد أنّ كل شئ يتودنا، بالضرورة، إلى الشَّعر. ذلك أن القدرة الفائقة والموهبة لكلام أدونيس، تكمن، فى الدرجة الأولى، فى الخصائص العالية التى يتمتّع بها هذا الكلام، فى الحرية أصلاً، وكذلك فى الترجمات الفرنسية الجميلة. وهنا، أحيى الدور الرهاى الذى قامت به، فى هذا المجال، آن واد منكوفسكى التى هيأت للقاءنا بأدونيس، وهو لقاء افتتان دائم، جدير بالذكر، بهجمال هذا الكلام، وبالفضاء الذى يفتحه (ولا يمكن تمييزه عنه إذا كان مقصوداً على الوبوة ذاتها التى يسم بها الشاعر الكلمات)، بتبلور عالمية أدونيس، ويمثّل الشاعر موقعه عندنا إلى جانب أكبر المبدعين لا فى ثقافته وثقافتنا فقط، ولكن أيضاً فى ثقافات العالم أجمع، وفى موروثاتها الأدبية والروحية الكبرى.



## ساحر الغبار

### جاء لاكاريري\*

ولد أدونيس في أرض مندورة لموت الآلهة وقيامتهم في دم الأزهار والبشر، حيث التاريخ والأبدية يؤلفان اتحاداً لا تفصم عراه. في تلك الأرض كان هناك، أولاً، صرخة الأجداد والأنبياء المعترف بهم، أولئك الذين يؤلفون جزءاً من الجماعة الفعلية التي ينتمى إليها أدونيس، ومن هؤلاء على سبيل المثال الحلاج وأبو نواس وبشار. وهناك أيضاً طرق المحاضر حيث الشاعر، مهيار! أدونيس الثالث، يرتجل خطواته وكلماته.

هذه الأرض وتلك البلاد تمت صياغتهما من حروق وظلال، من قرى مقبرة قديمة، ومن أنهار هائلة، ومن آلاف الأطلال المنتشرة الجامدة والكسولة، أو التائهة والمنتيدة، ومن كل من هم غير مرغوب فيهم، وكل محروم الأرض الفقيرة. هنا بالذات بلاد أدونيس الحقيقية، في وجوه وتنبؤات تحت قناع الكتابة، وفي دروب ونسب عليها دموعي. في هذه البلاد المتحركة جداً، الشهوانية جداً، والشمسية جداً، في هذه المملكة القاحلة، لكن الفارقة في جمال مدنس، نفهم كيف أن أسلحة الشاعر وكلماته لا يمكن أن تتكون من اليقين والشعارات والمراجع والمقائد. والرجل الذي يتكلم، ويهمس، وينسى، ويقلق أو يثور في (أغاني مهيار الدمشقي) (وصفة الدمشقي قد لا تكون صفة نهائية، ذلك أن الأرض التي نموت فيها أكثر أهمية بكثير من الأرض التي نولد فيها)، هذا الرجل هو نقىض زاوية محترف للقصاص الملحمة، ولا ينطق بلسان فريق معين، أو يقوم بمهمة شعرية. فكل ما يؤلف كيانه، وكل ما يقوله، يحمل أثر الغبار الجوهري للعالم، وللتساؤل الدائم. وهو يدون كلماته على طرقات النور المفاجئة. إنه «فارس الكلمات الغريبة»، الثالث الذي لا وطن له إلا الحيرة، رجل بلا أسلاف ولا سلالة «وفي خطواته جلوسه». وهو الذي تخبر من اللعنة العيشية

\* شاعر وباحث وترجم عن اليونانية.

للخطابا الأصلية، ومع ذلك يحمل فى ذاته حياء العالم الأتى، العالم الذى سىبتكر بالخطوات والكلمات. ولأن وطنه لا يكتمل ولا يهسير وطناً، يصبح الشاعر زارع الشك، «ساحر الغبار»، «ملكاً للرّاح». لا يمشى فى النور المؤكّد للحاضر، وإنما فى الشّمس التى تتقدم. يتحدّث بلغة «إله يجرى». يسكن الأفق. سلاحه العشب.

نفهم، إذن، أن يكون الرّفض إنجيل الشاعر، فى هذه البلاد التى تريد أن تصبح بلاداً أبدية ومن هذا الرّفض الذى يتناول التاريخ والسّلفية بمقدار ما يتناول شروط اللغة ومتطلباتها، يستخلص الشاعر قوة تتاجه وماهيته. ومن هنا، فهو يكون هويته الحقيقية التى لا يمكن أن تكون هوية مكتسبة بصورة نهائية؛ لأنها فى حالة احتمال دائم. ذلك أن الهوية ليست فقط فى ما قبل وأعطى، ولكن فى ما لم يقل ولم يعط بعد. إنها أماننا لا وراثة، وهى تأتى من جهة المستقبل. إن كتابة ذلك تتطلب جرأه كبيرة اليوم، فيما يختلط البحث المستمر عن الهوية بالتعصب للماضى وللجذور. يرجّح أدونيس خطّواته فيما يهتدى إلى الهوية المقبلة، وهو يسير على طريق تتمتع بقوة الحقيقة الفرضية وجمالها وجسارتها النقية.

بلاد أدونيس هى البلاد الأقدم والأكثر جذّة. ولا ننسى أن سوريا، فينيقيا القديمة، كانت أرض الفينيقيّ، الطائر الذى يبعث حيا من رماده، وكانت أيضاً أرض الإله أدونيس، الإله الذى يولد ثانية من دمه. أرض غريبة مسورة بالغبار والقيامة، ترسم فيها المملكة التى لا ترسم، والتى يسكنها الدمشقى. هذه البلاد «هدية عظيمة من الشاعر إلى معاصريه». إلى ماسماه الشاعر اللبناني جورج شحادة، وهو أحد أصدقاء أدونيس، «غبار البشر اللذينة».



# النزول إلى الجحيم

## إتيل عدنان\*

- ١ -

ولد أدونيس على الشاطئ السوري للمتوسط، حيث ولدت الأبجدية أيضا. إنه جار أوجاريت. وارث اللغة العربية القرية من الحكمة الكنعانية. إنه ينتمي إلى التاريخ الأقدم. لكن تماقب الفصول هو كذلك تجديد الكائنات البشرية. مهيار الدمشقي أخونا المعاصر. سار كالكهروماء، وحاضر كصحيفة الصباح، وأبدى كملاحقة الضوء. أحيانا، تهب ريح خفيفة فوق الأنقاض وتمر شيمة عالية جدا : قصائد أدونيس تتكلم على زماننا.

- ٢ -

لم يسكن أدونيس لا الريح ولا الصحراء، سكن مدينة كانت تتقوض وتتهلم. وهي ليست مجرد مدينة. كانت رأس جسر العالم العربي. صورة مصغرة عن التاريخ، والحاضر، والعالم العربي. بالنسبة إلى أصدقائه، كانت بيروت، ولا تزال، نواة المصير العربي أما بالنسبة إلى أعدائه، فهي رأس الأفعى التي يجب سحقها بأى ثمن. وأدونيس كان شاهدا على استشهاد هذه المدينة؛ أى على احتضار التاريخ العربي واحتضار أهل بيروت.

قصائده الأخيرة، والأخص «كتاب الحصار» (بوسيات بيروت المحاصرة عام ١٩٨٢)، تعتبر لحظة حاسمة وفاصلة في شعره وفي الشعر العربي كله.

\* شاعرة ورسامة لبنانية.

نحن نشاهد هنا، على مستوى التاريخ كما على مستوى الشعر العربي، نهاية عصر النبوة، وأمام سقوط القبيلة، لا يبقى، كما يقول العنوان الذى اختاره أدونيس، إلا «الصحراء» : الإطار، الفراغ، المكان الخالص.

لقد غاب موضوع الشاعر العربى الذى كان يركز دائما، ولو بصورة غير مباشرة، على مصير القبيلة.

ولم يبق إلا الشعر نفسه، الشعر الذى يكون المحور الرئيسى للهوية العربية، أى الذى يؤلف نصف المرأة. لقد تبدد الواقع وبقي التفكير فى الواقع. وفى هذا السر يكمن مفتاح الأنا العربية المعاصرة.

وطالما تحدث أدونيس عن المرايا. المرأة محل الازدواجية. كانت صورة للمصير العربى، فى المرأة، هى الشعر وتبدد المصير، وبقي بديله. تحطم ذلك المنصر الذى كان يبدو أنه لا يتجزأ.

والآن، ونحن فى حالة الصدمة التى نعيشها، والتي أوصلتنا إليها مناجاتنا والخيالات المتراكمة حيالنا من قبل أجدادنا والعالم الغربى منذ مطلع هذا القرن (حتى لا نعود إلى الصليبيين!)، فى حالة الصدمة، إذن، ما عاد الشعر العربى يطرح أسئلة. وأية أسئلة؟ وعلى من تطرح هذه الأسئلة وقد مات القرن؟

لزاء وحشية الجبهة الداخلية، والفساد السياسى فى أوساط العرب أنفسهم، والحقد الشديد الآتى من الخارج، إزاء ذلك كله، يعلن أدونيس بأسه. واليأس عراه وعزى لفته. اليأس يكشف وجه العالم العربى نفسه. وهذا ما يفسر كثافة حضور «الأنا» فى قصائده. وكادت هذه الأنا أن تصبح مجردة وأبترية. اضمحلت الهوية السياسية، وكذلك اضمحل المظهر المادى للبلاد. واضمحل جسد الشاعر، ولم يبق له إلا العيان وأداة النظر: الضوء.

لم يبق لنا، نحن الشعراء والكتاب العرب اليوم، إلا الحركة المجنونة التى تقوم بها الفراشة أمام الضوء، الحركة المجنونة للنفس أمام الحقيقة، الحركة الوجودية المستمرة للـ «أنا». والجاراة الديكارتية العقلانية، الشهيرة: «أفكر إذن أنا موجود» لا موقع لها بالنسبة إلى الشاعر العربى. بل تبدل لنا هذه العبارة اليوم مجردة من أى معنى. ونحن لا نستطيع أن نقدم للعالم إلا عبارة مأسوية، تصريحا وجوديا لا يكسر، حقيقة سياسية جديدة فى التاريخ (تنطبق على الجنس البشرى كله، لكن غالبية الشعوب لم تدركها بعد). الإنسان العربى كما يستطيع الشعر وحده أن يحدده، واقف عند النقطة الصفر، لا يمكنه إلا أن يعلن: «أنا غير موجود، إذن أنا موجود».

الشعر العربى القديم الذى ابتكر، فى إحدى مراحل المهمة، الغزل والشعراء الجوالين، لا يمكنه أن يوجد ضمن الواقع-الفاجع الذى نعيش فيه. سياسيا كان أغلب الشعر ولو أنه غنائى؛ لأنه ما كان لينسى أبدا جمهوره القبلى، ولا ضمانته الظاهرة الحضارية.

هذا الانقصام يعرفه أدونيس تماما؛ ولذلك فهو يصف الأشياء مباشرة، بعباء، من خلال إيقاعات قاسية، وبترية تبدو عادية، تمكس حركة الكلمات، وضبايعها، وتشتتها، وتماقب الشمس والليل فى قصائده، وهو تماقب ليس لنا عليه أى تأثير.

أين هو الماضى «المجيد»؟ والذاكرة نفسها، ماذابقى منها؟ لقد انتهى ذلك كله.

والملفت أن الشخصيتين الأسطورتين أو التاريخيتين (لا فرق هنا بين هاتين الصفتين) اللتين يتطرق إليهما أدونيس فى قصائده الأخيرة (قصيدة إسماعيل على سبيل المثال)، قد فقدتا دورهما وسلطتهما وبرز وجودهما المعروف. ولم يعد إسماعيل الابن البكر لإبراهيم، أى لم يعد هناك أسبقية للحرب على الشعوب السامية القديمة: صار إسماعيل هنا شخصا يستخف بالزمن، والأمكنة، والتناقضات، وهو يتخبط فى «اللاشيء».

يتكلم الشاعر أيضا، وأحيانا بصوت نوح، السلف الآخر، حبيب الله. ويشعر العرب الآن أنه تم التخلي عنهم، وقد لحقتهم الخيانة من أنفسهم، ومن الآخرين، وما هو إلهي أيضا، كما يخيل إليهم.

الأشياء كما هي، بمعنى تجرمة اللأنا التي هي الأنا الواحدة المنفردة؛ إذ لا نستطيع اليوم أن نعيش إلا في واقع غيبي وماورائي. من هنا، كان ثمة دافع أساسي جعل رامبو يذهب إلى عدن والحبيشة، ولا يحتفظ إلا بالجامي رفيقا له (يعلّمه الآيات القرآنية). وضمن هذا الأفق، ليس غريبا أن يكون الشعراء الذين ينكبون على قراءته، بوصفه طريق الحقيقة لا بوصفه أدبا، هم الشعراء العرب.

الكائن العربي (سواء كان رجلا أو امرأة)، كما يراه الشعر العربي، وكما يمشه أدونيس، لا يحتاج إلى «النزول إلى الجحيم». إنه من مواليد الجحيم، يبقى فيه، ويهدوء يتأمل اللهب.



## انتقام الصورة

### رينيه حبشي\*

يحدث أن يجعل شاعر ما الثروات المظمورة في ثقافته صائبة، وذلك بإدراكه المشكلات التي تطرحها هذه الثقافة، فيصبح، عندئذ، فيلسوفاً. يكتشف أنه حامل رسالة. لكن شعره لا يربح شيئاً. أحياناً لا يكون مدركاً هذه المشكلات، ومع هذا لا يقل شعره سحراً وغنى. مياه الوقت تفرور في صوته وتمبرعن نفسها من خلاله. وهو ينقل إليها حدسه وشغافيته ونبوغه. يتلفظ ويتنبأ كدلفي<sup>(١)</sup> ترتد.

على الآخرين، إذن، أن يكونوا على علم بالكلمات الغريبة التي تؤلم وتؤذي. وعلى الآخرين أن يصبحوا فلاسفة. لهم ليسوا بشعراء، وإنما يفكرون في الشعر. وقد يؤدي تفكيرهم إلى خيانة الشعر. والشاعر لا يستطيع أن ينافع عن نفسه، لكنه لا ينفك يعلن هممن يكون، وعما يشهد عليه، هو الشاهد غير المفهوم.

منذ زمن طويل وأنا أتساءل عن معنى القرينة الشعرية عند العرب. لماذا الشعر هو الصفة الأبرز في أديهم منذ ما قبل الإسلام وحتى اليوم؟ لماذا يأخذ الشعر، حتى لو كان ملحمياً أو حريباً، طابع الرثاء، كما لو أن التحسر على الماضي فيه - لا أقول الحنين؛ لأن للحنين، بالنسبة إلى، معنى آخر: الحنين يتأني من الأزلي فحسب - يشوه الحاضر ويقتل وعوده. حتى الحب، ما إن يصبح تجربة معيشة حتى يتبدل ويتحول إلى مجرد طيف لنفسه، ولا يبقى منه إلا أثر غيابه. أدونيس واحد من قلة حملت لواء المستقبل.

قد لا تكون المزاوجة بين هاتين المسألتين حصيلة المصادفة: القرينة الشعرية عند العرب والوجه الملغظت إلى الماضي قد يكون لهما تفسير واحد.

\* فيلسوف عربي يعيش في باريس.

عندما يكون المشهد الصحراوي لشبه الجزيرة العربية قاحلاً، فهو لا يستضيف البلوى ولا يقدم له أى عزاء، عندما ترتفع حرارة الشمس ولا يعود من ظل إلا ظل النخيل. وعندما تكون سماء الليل هبيدة جداً بصفاتها التي تسمره النجوم، إلى أى معقل يستطيع الإنسان أن يسند ظهره، وأى واقع يعانق، وعلى أية قاعدة يضع أثر ترحاله؟ هكذا يحال الإنسان إلى نفسه. يقتدر بطبيعته. يسمع خفقان قلبه. يتبخر انفعاله ودمه بفعل الحرارة نفسها المنبعثة من كليهما.

قيل إن الإنسان العربي يعيش انسجاماً مع الكون، ومن هنا يتأتى توازنه وعفوية مشاعره. لكن يبدو أن العكس هو الصحيح، وأن العربي يشعر بتناقض مع كون عدائى لا يقبله، يخيب أمله وهو فى حالة انتظار دائم، ولا يترك له منفذاً إلا أن يتحيز له متحملاً طبيعته لا الطبيعة، مستسلماً للسمو، هذا السمو المطلق الذي تستحضره مسافة لا تحذ بين خطوط الصحراء والسماء التي لا تلتقي أبداً.

ألا يعرض غياب أى تنوع العقل على التساؤل المدونى: ماذا يوجد فى الجانب الآخر؟ وما من جانب آخر. إن كئيبان الرمل، على مدى النظر، تعطل إدراك الجديد وتجمعه ينطوى على تكرار مل. وهذا ما يشكل بنى المتخيل، ويلقح الحياة والفكر. ولقد تخلص أدونيس من هذه الرتبة. أرجل فضاءً جديداً.

ما رفضت أن تمنحه الطبيعة للإنسان المقيم فى الصحراء، استخرجه هذا الإنسان من نفسه. وهنا، تكمن أهميته. ولولا ذلك، لاستنفد قواه فى جحيم حساسية مفرطة، دون تواصل مع الخارج ودون لقل الحمل، مثل نباتات الرمال الكثيفة الورق التي يتجمع أسفلها داخل الثمار المليئة بالثوب.

الإنسان حيوان ناطق، لحسن الحظ. والكلمة امتداد له. ولقد وجدت فى اللغة العربية، للمرة الأولى، التعريف الأرسطوطاليسى الطابع: «الإنسان حيوان ناطق». وفى اللغة العربية أيضاً، سمعت شرحاً لعبارة «بنت شفة»، وأدركت أهمية الكلمة.

الحياة السامية كلها ارتلت إلى الكلمة بوصفها قيمة أساسية. إنها عالم الإنسان، معبر بين الإنسان والطبيعة. والكلمة، حين تسمى الأشياء، تدعوها إلى الوجود وتضع الوجود بمقتولها.

لكن إذا كانت الأشياء ترفض أن تمسك ويصعب عليها الاتصال، فهي لا تترك للكلمة، عندئذ، إلا صورتها لنفسها. ومن الصور يتخذ العقل والحساسة. حيوية المتخيل تنتصر على التطبيق العملى. وفى حين تحاول الكلمة فى الغرب أن تصبح عملية وفعالية فقط، منفصلة عن التناغمات كلها، دقيقة جداً بحيث تصبح مجردة، فإن الكلمة فى الشرق العربى تنحو منى مختلفاً، وتسعى إلى أن تكون سحرية لا عملية، وهى لا تلتقط فى شبكها إلا صور واقع غائب. إنها غنية بكل أنواع التناغمات، لكن دون روابط واضحة. الاستحضار يصبح دعاء، والدعاء يستغنى عن التدقيق ويستبدل به السراب. فى غياب الفردوس الطبيعى، وجد الإنسان العربى فى الكلمة والصور فردوسه الاصطناعية.

هكذا، إذن، يرضى بالكلمة، يصقلها ويرصمها، ويجعلها تنشد وفق إيقاعات الكئيبان، يرسمها وينحتها، ويرفعها صرخاً. تصبح الكتابة عملاً فنياً ومذكرة للواقع. والكلمة عالم له قوانينه الخاصة وتماثله الخاص. أنجبها العربى وصارت خيمته الصوتية.

فلسفياً، على أن أنكمل على الاسميانية<sup>(٢٦)</sup>. الحقيقة كلها هى فى الاسم الذى يسميها. إنه انتصار للإشارة والرمز والتماثل. بالنسبة إلى الشعر، تصبح الكلمة غزيراً، أما بالنسبة إلى الفكر الاستدلالي، فيمكن أن تتحول إلى استلاب. حين يسمّى الواقع ويحتويه الاسم، لا يعود يعنيه أن يصبح تاريخياً، ولا يعود له مستقبل. يحتجز بأكمله فى كونه وماضيه. وهو ماضى أبدي لم يخترقه التاريخ، فيتجمد فى ثبات مقدس. أدونيس فقت الزمن، دنسه ليخرجه من سباته.

ما كان بإمكان الكتاب، الكتاب المقدس، أن يجد ما هو أفضل من تقليد الكلمة فيعمل على تكرسه ويسمه بالسمو والعظمة. من الآن فصاعداً، صارت الحقيقة فى الكلمة القرآنية. والتوتر بين الإنسان والطبيعة لم يعد أفقياً. أما



بين الإنسان والله، فهو عمودى فحسب. وستظل هذه الصلة قائمة مادامت هناك كلمة عربية في التاريخ. الإيمان، كمثل النخيل، يرتفع مستقيماً ويفتح في السماء، تاركاً الطبيعة جاثية عند قدميها. على هذا المستوى، يتحدد موقع الأخلاقيين ورجال القانون وعلماء اللاهوت. وانطلاقاً من هذا المستوى أيضاً، يجد الصوفيون منفذاً نحو الشمس. مسار لاهب تخفق له الكلمات حياً، لكنه، في الوقت نفسه، مسار هش لا تريد الجمودية الرسمية المتصاعدة أن تعطيه أى ضمان. لكن استمرارية الشأن الديني الذي تتشرف به الكلمة العربية، ألا يمكن أن تصبح سجيناً إذا لم تفتح الكلمة على التاريخ؟ أدونيس أراد الخروج من هذا السجن.

إن الالتقاء بالفكر اليوناني، طوال خمسة قرون، جعل الفكر العربي - الإسلامي يتجه نحو الواقع. وكلنا يعرف مدى الخصب الذي أدى إليه هذا الزواج فزدهرت مدن متوسطة، من بغداد إلى قرطبة، وكانت الأندلس سبيل هذه المدن. ليس هدفنا هنا بسط نظرة شاملة تطول المخططات المهمة في التاريخ. لكن النمو الذي شهدته القرون الوسطى يؤكد أن العقل العربي صالح لكل الممارسات الثقافية، مهما كانت، واضحة أو مجردة. إنها شهادة يجب الاحتفاظ بها جيداً من أجل المستقبل.

بمد هذه المرحلة المزهرة، انسحب الواقع من الكلمة مثلما ينحسر الماء عن الشاطئ. هل سبب ذلك الضغط الخارجي الذي يمارسه غرب غازٍ، أو الضعف الداخلي لشرقي مرتاح في عالم الصور؟ أظن أن السبب هو في الاثنين معاً، إلا أن العالم قد تغير والإنسان العربي لم يستطع اللحاق بهذا التغير؛ ذلك أن الصورة التي صاغها تتحكم به الآن وتخضعه لمخيلتها، ولا تترك خلفها إلا آثاراً وشعارات من الماضي الذي أمسى بمثابة وفات. لهذا الإنسان، يبقى الشلو والغناء، وبقي له القرحة الشجرة والتحسر على الماضي. بخلاف ذلك كله، تبدو المقاطع الغنائية لأدونيس.

هكذا أرى إلى شمره كيف يتكون، عند هذا الفاصل التاريخي، ويميز التاريخي عن نفسه عبر كلامه. وإذا كان يعد اليوم بين أكبر الشعراء، فلأن التاريخ يثور من خلاله ويطلب بحقوقه في الوجود. وكيفيه أن يكون هو نفسه، ليكون الناطق باسم إحصاء جوهرى. إن الجدل القائم بين الواقع والصورة، بين التاريخي والدائم، بين حقوق الحياة وتحدى البيئة، بين المندس والمقدس، هذا الجدل، بكل جوانبه وأبعاده، إنما يتجسد في قصائده؛ فيكسر إيقاع أبياته المختلفة عن إيقاع الكتيان، يتجراً على الجمع بين صور يائسة معلنة جنون الجليل، ينفذ تمرد مهباز الدمشقي دافعاً إياه في معارك ضد التقاليد. لكن من أين أتاه جنون الجليل؟ لا، لم يأت من دمشق بل من منطقة البحر الأبيض المتوسط. من بلاد هيراقليطس بالتأكيد، حين قال هذا الفيلسوف - بحدس غامض - إن الوقت لطفل يلعب بالترد. إلا أن أدونيس التقى هيراقليطس في لبنان، معلماً ترمف، في لبنان أيضاً، إلى كل من نيتشه ورامبو وويلكه ولژا بارند، وكذلك إلى التيار الوجودي الذي يكسح الماضي المجهد في جوهرية<sup>(7)</sup> الجامدة. أقول لبنان، وهو مثل صدفه على ضفاف المتوسط، نسمع فيها أسداء العالم كله. وإذا كانت هذه الأصدا مشوشة اليوم، فذلك ربما لأن العالم نفسه قد انكسر. أدونيس لا يحمل جراحاً؛ إنه الجرح الذي يكشف عن داء الحضارة. وضاف هذا الجرح لا تتمكن من الالتقاء. ومن الهوة التي تفصل بينها، تهب عاصفة تدفع مهباز إلى المضى أبعد من نفسه، تدفعه نحو تحولات لا تروى ظلماء. ونحو هجرة لا يجد فيها الراحة. إنه يهرب من نفسه ويبحث عن نفسه في آن. متناقض ولا يقبل المصالحة. وقد يقبلها فقط في تجرمة الحب، كماله الوحيد.

هل سيحطم مرآة الصور بحثاً عن الحقيقة؟ يتطلب ذلك جهداً يجب أن يبذله هو وفقائه بأكملها. ولا يطلب منه أن يعطي أمثولات، بل أن يكون فقط الكاشف عن تحالف غالب يمد ذراعيه نحوه. يطلب منه أن يكون نبى ما هو غير موجود من خلال ما هو موجود.

من هذه الزاوية، يطالمتنا الالتزام في شعره. وهو التزام في كثافة التاريخ، كما في صراع النهار والليل. يقول مهيار:

وحيثما يحترق التاريخ في ثيابي  
وتتبت الاظفار الزرقاء في كتابي  
وحيثما أصبح بالنهار -  
من أنت، من يرميك في لغاتى  
في أرضي البتول؟  
(...)  
أسمع من يقول:  
أنا هو الجرح الذي يصير  
يكبر في تاريخك الصغير<sup>(١)</sup>.

إلى أين يمضي هذا الجرح الذي يتسع؟ ما أصعب أن تكون شاعراً عندما يتحد الجرح بقناع المأساة المرعب! هل  
تعتمد لنا الصورة ما تمسك به كرهينة؟ هل سيبلغنا أدونيس يوماً بأن بالإمكان إنقاذ الشعر والواقع معاً؟ وأكثر من ذلك،  
قد يكون الواقع نفسه هو الكتاب الذي يفك فيه الشعر أغازه؟

### الهوامش

- (١) نية تجرح للصبرات باسم أربلوت في صيد بلّغ.
- (٢) ملحد فلسفي يقول بأن للمفاهيم المردة أو الكليات ليس لها وجود حقيقي، وإنما مجرد أسماء ليس غير.
- (٣) البهرية نظرية فلسفية تقرر أن الجرح يسبق الوجود، بعكس الرجوعية.
- (٤) من قصيدة «الجرح»، أغاني مهيار المملوكي.



## قراءة أدونيس\*

### جون - إيف ماسون\*\*

إذا كان الحظ في قراءة أدونيس قد أتيح لنا اليوم - نحن المنتمين إلى اللغة الفرنسية؛ بوصفها وطناً مشتركاً حقيقياً - ، بل وطناً يجاوز الأوطان - فإن سبب ذلك يعود إلى تلك المعجزة التي نقلت منا إدراك بعدها الحقيقي دوراً للدرجة التي جعلتها تبدو لنا «عادية». إنها معجزة الترجمة، فبفضلها يمكن لمن لا يتكلم العربية مثلي، وليس متخصصاً في دراسات العالم العربي، بل ليس له من سلاح نقدي سوى حب الشعر والتقناعة بأن جوهره مجاوز للغات، أن يأتي في هذا المساء كي يتحدث عن شاعر يعيش بيننا في الغرب منذ عشر سنوات، بينما وطنه العقلي يقع في الشرق. إن فعل الترجمة نفسه هو شمار هذا الاتصال بين الثقافات، وهذا الحوار بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط الذي يضمه أدونيس في قلب تأمله حول العالم للماصر. لذلك، قبل الحديث عن أدونيس، ينبغي أن نولي احترامنا إلى السيدة التي نقلت إلينا أعماله وأناحت لنا إدراك جمالها، فقد اكتشفت في ترجمة آن واد مينكوفسكي Anne Wade Minkowski - مثلي مثل أغلبية القراء الفرنسيين - (أغاني مهيار الدمشقي) في عام ١٩٨٣. وقد كان ذلك بمثابة السحر بالنسبة إليّ، بل قارب الولد. وإذا كان من حقي بشكل ما أن أقدم أدونيس، فإن ذلك لا يستند إلى تشرفي بكوني محرو مقالاته، بقدر ما يعود إلى الإحجاب الأول بذلك العمل. وعندما اقترحت مجلة «لو ماركور دو فرانس» Le Mercure de France في العام للماضي أن تجمع في عدد واحد «الصلاة والسيف» Ha Prière et l'épée) خلاصة المسعى النقدي والسياسي لأدونيس والممتد لأكثر من ثلاثين عاماً، لم أجد في إراء تأمله

\* دراسة تم إلقاؤها في مؤتمر في نامور Namer بكناء، في ٢٦ فبراير عام ١٩٩٤ ترجمة: لورا أبون، ورواية وقاصة و مترجمة مصرية.  
\*\* شاعر وباحث ومترجم.

حول دور التراث في الشعر العربي، وحول ضرورة إعادة تقييم التراث، لاسيما التراث السابق على الإسلام، وحول الحوار مابين التراث الشرقي والأشكال المجددة في الفن الغربي، إلا تأكيداً لحديث أول لم أتأكد أن أصوغه بلا شك بدرجة كافية من الموضوع، إلا أنه كان حاضراً منذ القراءة الأولى لأدونيس، ثم أدت معرفتي بمواقفه النظرية إلى تعميقه. ومنذ البداية، ودون قياس مدى تأثير التراث والمواضعات المتفق عليها في الشعر العربي حتى حقيقة قريبة جداً، ودون معرفة المدى أيضاً الذي استطاع به أدونيس أن يثير جدلاً خلال تخطيم للمواضعات الشعرية التي تصطبغ دلالاتها بالضرورة في الأراضي العربية بمعنى دينية، شمرت أن هذا الشعر كان حراً للغاية، وكان يجد مصادره في عالم الشرق الذي نستطيع نحن الغربيين أن نلج إليه؛ لأنه شرق عاطفي وليس فحسب جغرافياً، ولابد أن يكون كل قارئ قد شعر بذلك أيضاً. إن أدونيس يميز البعد الرأسي للميل الصوفي في التراث الديني في مواجهة أنغاس الفكر الديني والتأويلات الحرفية للكلمة. وتعتبر الصوفية، كما يراها أدونيس، رؤية قبل كل شيء، كما أنها تسخر من العقائد. وفيما عدا ذلك، فإن الصوفي في كل الأديان هو ذلك الرجل الخطير والضروري الذي يبعث الكلمة بالجوهراً أولاً إلى الروح، إنه ذلك الرجل الذي يقفز فوق الحواجز المفهومية الضيقة للعقلانية، تلك الحواجز التي أقامها المؤولون وأقرتها العقائد، فيصبح هكذا متعباً دوماً بالهرطقة بدرجة أو بأخرى. ويمكن أن تكون العقائد عقائد شرعية أو دينية، فللشعر دوماً أيضاً قضاؤه وهرطقته. أما القدرة التي يلجأ إليها أدونيس للتجديد من داخل التراث العربي فهي ما يطلق عليه التراث الغربي – بل ربما التراث الأنجلو ساكسوني بشكل متطرف – اسم الخيال.

في الحقيقة، إنني فحشت عند قراءة مقالات أدونيس، ولاشك أن ذلك يعطي فرصة لتقاش عميق لم أتأكد أن يمكن إلا من رسم خطوطه العريضة في الحوار الذي يختم الكتاب – من صلة القرابة العميقة بين مواقفه من الإبداع الشعري التراث الأفاطوني الجديد الذي يعبر مجمل الإبداع الغربي، لكنه يتجسد بشكل خاص في الأدب الإنجليزي لدى شعراء مثل كولريج وويليام بليك.

وفي رأيي، أن خطوطاً قوية لصلة القرابة الفكرية العميقة ترسم بينهما في تطابق الدفاع عن القدرة التحريرية للخيال لديهم، وفي تطابق إنكار القيد الضيق على العقل، وفي تطابق محاولة وضع الفكر العقلاني في إطار أوسع لفكر أسرار الطبيعة التي لا تتكشف إلا عن طريق الرؤية. ولا يخترل من خصوصية أدونيس أن نقول بأن كون قصائده متاحة لنا عن طريق هذا التراث (فالأمر يتعلق فقط بسبيل للإثابة إذ إنني لا أنوي رسم حد هنا تنطلق وراءه أعماله، ولا أنوي إعلان حقيقتها القاطعة). فبالنسبة إلى شعراء إنجليز مثل ويليام بليك – الذي اضطلع بميراثه في القرن الثامن عشر وويليام بلتر يتس أو كاتلين دين وولفريد جاسكوين اليوم – فإن ما نسميه خيالاً لدى الإنسان هو البصمة التي تركها فيه مبدأ خلق العالم؛ أي العقل الإلهي. وبعد هذا الجزء الإلهي فينا مصداً للفنون، بخاصة الشعر الذي هو رؤية قبل كل شيء، وإبداع لصور قبل كونه خطاباً. إن هذه القدرة هي مصدر الخطر بالنسبة إلى أي نظام قائم، فهي تقول لنا إننا أسحر، وإننا نتقارب خلال الفكر حتى مع مبدأ الأشياء. إنها تحظر علينا تسخير الإنسان لغايات تقنية، كما تمنعنا أن مجال الروح يفلت تماماً من السيادة الكمية. ويمتلك هذا الشعر موهبة التجميع، فهو مفتوح لأكثر عدد من الناس، لكنه حتى إن لم يجمع إلا إنسانين حزين – شاعر وقارئ – كل منهما منعت خلال الآخر إلى ذلك الصوت. الإلهي للـ «جني» الكامن فيهما، فإنه يكون قد نجح وحقق مأربه. ولا يجاوز اهتمام الشعر بالتمديد الأحقر في فكرة الشاعر الملون سوى سيطرة فكرة كسب أصوات الجماهير، وهنا يكمن سبب كونه الشعر ببساطة وهلهو.

بالنسبة إلى هذا التراث، ليس هناك أي معنى للتمارض بين الإيمان بتعدد الآلهة والإيمان بوحداية الإله، فهو يؤكد «الواحدة»، وبالتحديد يؤكد وحدانية مبدأ الإله بالقدر نفسه الذي يؤكد به إشعاعه في ألوهيات متعددة هي صور من الخيال لا يتضبط تروكها في تراث شعوب العالم. ويعرف هذا التراث أن ما هو خيالي هو حقيقي، بل أكثر حقيقة من ذلك الواقع الضيق الذي يحصر فيه البراجماتيون أنفسهم، فمن وجهة نظر هذا التراث يمثل الملائكة والشياطين علماً يتم إدراك وحدته بوصفها كلاً «حياء مرتبطاً ارتباطاً رقيقاً بالبنية العميقة لكل كائن بشري بما

فيها أعماق لارعية. إن التشابهات ما بين هذا التراث والفكر العربي هي تشابهات حقيقية ولن يدعش استدعاؤها من هم على معرفة بأبحاث جيلبار دوران Gilbert Durand. وإذا كانت هناك أعمال - مثل أعمال هنري كوربان Henri Carbin استطاعت أن تجد ترحاباً في إنجلترا من مجلة كاثوليك رين Kathleen Raine «تيمينوس» Temenos المكسرة للدفاع عن هذا التراث وإظهاره، فإن ذلك ليس من قبيل المصادفة. ويمكن أن نرى بوضوح كيف أن هذا الموقف الشعري يمكنه أن يتلاقى في بعض النقاط مع التجربة السوربالية (ولم يفت أدونيس أن يتأمل أيضاً في درس السوربالية) رغم الاختلاف غير الهين بينهما في أن السوربالية تعتقد أنه يكفي أن تناقض ما هو عقلاني حتى تصل إلى البعد السوربالي. بينما ملكتنا العقلانية ليست إلا عنصراً واحداً من مجموع أوسع بالنسبة إلى هذا التراث الذي أتحدث عنه. لا يهم، إذن، أن تناقض العقل، بل ما فهم حقاً هو تجاوز حدوده والعمل على بزوغ ما هو غريب في قدرة الرؤية. وهكذا نصل إلى «ما فوق واقعية» هي في الحقيقة أكثر واقعية من ذلك الذي يطلق عليه للمفهوم التقني للأشياء عادة اسم «الواقع».

لا شك أن هذه الطريقة في إدراك الشعر ليست هي الوحيدة، إلا أنها تكون تياراً قوياً يذبح الشعر الغربي والشعر الشرقي على الالتئام بشكل طبيعي، ويعتبر الحفاظ على حيوية لهيب هذا الالتئام ضرورة حيوية من ضرورات الإبداع الشعري المعاصر. لذلك، فإن إحصائنا لشعر كشعر أدونيس يعتبر شيئاً أساسياً اليوم، ولذلك أيضاً فإنه من الضروري أن يتجاوز اليوم في أوروبا داخل الحقل الشعري تراث العالم بأكمله كل مع الآخر، فألا لا يتعلم بخلط هذا التراث ولا يصنع كولا منهُ، وإنما يتعلم إقامة جسور بين كل تراث وآخر.

ليست هناك مصادفة في حياة الروح. وإذا كان شاعر مثل أدونيس - الذي يبحث أفضل ما في التراث العربي، ذلك التراث الذي أظهره أوسع مما يطلق عليه «التراثيون» تراثاً - قد ترجمت أعماله وتم نشرها وقرأت بنجاح في فرنسا فإن هذا يعد واحداً من تلك الإشارات التي ينبغي أن نمنحها اهتماماً إذا كنا نبي أن نفهم هذا العصر. وفيما عدا ذلك، فإن أدونيس نفسه حارث كبير تراثنا الشعري، فقد ترجم إلى العربية أعمال جورج شحادة وإيلف بولفوا وسان - جون بيرس، فأدونيس يحتل جسراً ما بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط، وهو بلا شك واحد من أولئك الشعراء الذين يختبرون العالم بأكمله - بطريقة ما - وطناً لهم، ولا يقلل ذلك من كونه يجد نفسه اليوم بإقامته في الغرب في موقف المنفى الذي يكسبه معنى قديماً؛ إذ إنه يؤوله بوصفه الإشارة الحساسة لنفى، أكثر عمقاً يربطه أدونيس بتاريخ اللغة العربية نفسه، فهو يقول إن هذه اللغة هي التي تنفيه؛ لأنها رغم كل شاعر عربي على النفي لأن كل شاعر عربي كبير هو متمرد منذ الأزل وفيما عدا ذلك، ربما ينطبق تعريف الحالة الفنية نفسها على المقولة المتكررة كثيراً التي نسمع صدامها في «أغنيات فينيزينولك» لفاجر؛ وعلينا ليس هنا. لكن هناك شيئاً آخر أيضاً؛ فحيث إن العالم العربي أكثر حساسية نحو الشعر - بدرجة لا نهائية - من مجتمعاتنا التي تسودها منذ أمد طويل ديكتاتورية ما هو تقني، فإن شيئاً بأكمله يستمع إلى أدونيس اليوم ما لا يتوفر إلا لتقليل من الشعراء الحاليين في العالم وإلى درجة لنا حتى على رعي بها في بلدنا. بيد أن هذا النفي الذي ينسبه إلى ثقته يتضمن بمعنى إلى ذلك النفي الداخلي الخاص بالشعراء الغربيين منذ قرابة مائتي سنة على القرن؛ أي منذ أن عرفنا عن طريق مالارميه Mallarmé أن ذلك الذي يقوم بهمة الكتابة «يقطع نفسه تماماً عن البقية». فالشاعر الغربي أيضاً - إذا كان حقاً شاعراً - حتى إذا كان ينتمي إلى تراث شعري مغاير، هو منفي بالداخل، ومتعارض مع كل ما يهيئ اختزال الكلام الإنساني في العالم الحديث حتى لا يزيد عن كونه مجرد جهاز تقني للاتصال. لذلك، هناك ما يمكننا تعلمه من أدونيس؛ إذ إنه رغم إقامته على أرضنا إلا أنه ليس مشدوداً إليها، وله حق في ذلك بسبب جميع المظاهر التي تجعل من الديمقراطية التي نغفر بها في مجتمعاتنا بحق مجرد نظرية أحياناً أكثر منها واقعاً. إن أدونيس ليس شاعراً مقيماً، ولن يقيم أبداً في أي مكان، فلفته على نغف دائم، وقصبيته في حالة تسكع، لكنه تسكع شديد السيطرة، وشديد الالتئام إلى كل ما يمكن أن تؤدي الرؤية إلى بزوغه من

جديد، فالتسكح لا يعنى بالضرورة السهر احتياطاً، بل يعنى قبل كل شيء قبول الاستسلام للدهشة بما تقابله دون أن يكون متوقفاً.

وما يشكل - فيما يبدو لى - فائدة أخرى لهذا الشعر فى يفتتا الغربية بالمقارنة بالمرورث الذى نضطلع به بوصفنا فرانكوفونين. فالشعر القائم على الخيال وعلى الرؤية الشخصية هو شعر أوروبى أولاً، هو لسان الاكتشاف، وبالتالى فهو كلام له «أنا» التى لا تخشى أن تؤكد وجودها كما هى. ولتفاهم هنا بفرضية للقراءة لا أود أن أعطيها معنى التأويل الذى لا أقدر عليه، فإنتى أريد وحسب محاولة ترجمة مائتية قراءة أدونيس بالنسبة إلى قبل اكتشاف تصويبه النقدية. تعود كل الصعوبات، وكل التجاحات أيضاً، وكل الانتصارات الخاصة بشعر القرن العشرين فى فرنسا، بل فى جزء كبير من أوروبا، إلى ذلك المشروع لاكتشاف «أنا» الذى انخرط فيه الشعراء بوصفه سمة خاصة بالتراث الغربى الحديث الذى عاد به أوجاجهتى Ungaretti إلى بترارك Pétarque. ولولا هذه المقدمة لما كانت أعمال مالارميه وفاليري Valéry ممكنة، وقد كان هذا النزول فى الهابة غالباً - وحتى إن كان تلخيصه بهذه السرعة من قبيل الجراءة - هو الدرس الأهم للمدرسة الرومانتيكية، ذلك الدرس الذى لم يسهم فى أفضل أحواله إلا فى تعميق درس النهضة وعصر الباروك. وفى الوقت نفسه فقد كان قنر الشعر الغربى هو اكتشاف أن تلك المعرفة بالـ «أنا» خلال الأعماق تؤدي أيضاً نحو إفتائها، ونحو تلاشيتها. وربما أن الأدب الحديث كله ليس إلا تسبيهاً عن حلة الوحي الإبداعي، تلك التى أرادت السوربالية أن تتفاعل ضلعا خلال اللجوء إلى اللاوى. وبمعنى جذاً من تلك الحركة، حاول شاعر مثل جوف Jouve أن يضطلع بثرث هذا النزول داخل «أنا»، وأن يحولها من جديد عن طريق مجهود عاشه بشكل بطولى يمت - إلى قدرة إبداعية خلال الإغلات من التجديد الذى ينسب إلى مالارميه. لكن سواء كان الأمر يتعلق بجوف أو بالسورباليين، أو بيونفرا Banefoy أو بكلوديل Claudel - حتى تكون قد أشرنا إلى شعراء مختلفين جذاً وكبار فى نظرى - فإننا نكتشف دائماً نموذج رامبو Rimbaud بوصفه مصبراً شارلوتهم، ذلك النموذج الحامى للشاعر الذى يتشابه - بعد نزوله إلى الهابة - مع واقع أكثر تأكيذاً، وبعد نفسه من جديد على سطح الأرض وفى رأسه فكرة من الشعر ليست جمالية وحسب بل أخلاقية أيضاً، إنه نموذج لم يعد يمكنه الاكتفاء بالانغلاق داخل البرج العاجى للجمال. وبلى الاكتشاف الثنائى لك «أنا» البحث خلال الشعر عن معيار وواجب للإنسان، وربما لازرى جنة هذا التحول إلا بعد زمن طويل.

ليس من قبيل المصادفة أن يهتم أدونيس برامبو، وأن يقترح قراءة له تصنع منه شاعراً شرقياً تقريباً، بل أها من الصوفيين العرب. لكنى لا أتفق مع أدونيس فى مجمل نتائج قراءته هذه، فرامبو لم يلق أبداً جانباً التراث الغربى الذى سبقه، لقد كان متمرداً بالتاكيد على مجتمع عصره لكن فى سياق اتباع نموذج بودلير، ذلك العارف الكبير بالشعر اللاتينى، الذى كانت كل ابتكاراته الكلامية تقريباً تتولد من رغبة فى تجديد اللغة الفرنسية من خلال مصداورها اللاتينية. من ناحية أخرى، فإنه من الصحيح أن هذا الدخول فى جسيم اللغة، وهذا الاهتمام الذى يظهره رامبو بالنسبة إلى التأملات العفوية حول أصل اللغة، قد يحمل للدلول نفسه الخاص بإتكار أوروبا عصره مطلقاً يحمله رحيله إلى الشرق وإراثته الذاتية للنفى واللبث. وهكذا عند قراءة رامبو مازال يغامرنا شعور حتى اليوم بأن فيه يختبئ مفتاح تجاؤز إختلاق مالارميه.

لا أريد أن أقارب سبلحاجة بين أدونيس ورامبو، أو بين منفى كل منهما وتسكمه، إلا أنتى على ثقة من أن الصدى الذى قد يقابله أدونيس اليوم فى اللغة الفرنسية يتعلق بشكل ما بضرورة تجاؤز مترتبات التيار الرمضى (الانغلاق التجسسى للشاعر على نفسه، إغلاق النص على نفسه، صعوبة التفكير فى حركة إبداعية شعرية تتمحور حول البحث عن معنى ولا تنحصر فحسب فى التشغيل البيعت للألة النصية... إلى آخره). إن فكرتنا عن الشعر تتغير بحدائق - فيما يبدو لى - من خلال إسهام الترجمات، ومن خلال تطور معرفتنا بالتراث الأجنبى. وبعد اعتبار عدد كبير من شعراء

القرن العشرين مترجمين في الوقت نفسه مؤشراً على تطور في ممارسة الشعر. وليس من قبيل المصادفة، إذن، أن يكون أدونيس أيضاً - من خلال الجملة التي بلغها - من مؤسسي حركة كبيرة لترجمة الشعر الغربي إلى اللغة العربية. هكذا، يبدو لي أن عدداً كبيراً منا يستشعر الحاجة إلى تجديد نفسه خلال التشبع بأشعار لم تولد في لغته. لكن ما الجديد الذي يقدمه لنا أدونيس، وما الذي يقوله لنا؟ هناك ثلاثة أبيات لأدونيس في قصيدة «احتفال الوحدة» قد أدهشتني بشكل خاص، وأعطيتها معنى ربما لم يكن في ذهن مؤلفها (إلا أنه لم ينكره عندما منحت لي الفرصة بذكرها في عام ١٩٩٢ في معهد العالم العربي). وهناك أبيات أخرى عديدة يمكن استدعاؤها إلا أن هذه الأبيات الثلاثة تعد بمثابة شعار للقراءة التي أود اقتراحها لأعمال أدونيس:

إن صداقتي للنرجس

لكن حبي لزهرة أخرى

لن أسميها<sup>(١)</sup>

وليكم تفسري لهذه الأبيات الثلاثة:

يمنح الشاعر صداقته للموروث اللغوي الذي يكرس نفسه لاستكشاف الـ «أنا»، إنه يمنح صداقته للنرجس الذي يحاول الإمساك بحقيقته، إلا أنه لا يمنحه إلا صداقته، فالحب - أي الميل الإبداعي - لا يكون إلا ما يجاوز. ومن المهم أن الشاعر لا يسمي هذه الزهرة الأخرى، وإذا كان لا يسميها فإن ذلك يعني أنه يدعوها إلى ابتكارها وإلى رؤيتها بعيون الرؤية الداخلية التي كنت أعتقد أنها للتو. وفي الحقيقة أن هذه الرؤية - وهي واحدة من مرتبات مهمة للشعر الخيالي - تصدر من الـ «أنا» لكنها لا تعود إليها أو - بشكل أدق - لا تظهر منها إلا تحولها. يحمل شعر أدونيس تلك السمة الخاصة جداً والمتعلقة بالخلط الدائم في التمييز ما بين العالم والـ «أنا». خلال تطبيق القدرة الأورفية للـ «أنا» على كل الأشياء التي استدعيها دون وصفها أبداً. وبعد الكلام الذي نقوله المراسير التي تتحكم في إيقاع (أغاني مهباز الدمشقي) شعاراً لهذا المسعى، إلا أننا نجد هذه السمة أيضاً في كل مراحل الإبداع الشعري عند أدونيس. يقول الشاعر: «أنا الحبر، أنا الريح، أنا الطير!»، ويؤلي أن هذا التبادل الدائم بين العالم الخارجي والـ «أنا» هو مصدر الكلام «الملكي» لأدونيس، وأطلق عليه هذه الصفة لأن نفوذ الكلام لديه قهري ومطلق. ومن هنا، أرى السبب الحقيقي لاختياره اسمه، فأدونيس يعني السيد. إنه يعلمنا أن كلام الشعر لا يمكنه أن يتساءل إلى الأبد حول دعائه، ولا يمكنه أن يكون خطاباً حول الشعر فحسب، وإنما يجب عليه أن يكون تأكيداً محموداً يتبع من اللات وعائن العالم ويتملكه. أما الرسالة التي أقرها في شعر أدونيس فتقول: تكلم ولا تتساعل عمن نصيبك ملكاً، فسوف تسطع فوق كلامك وحك إذا كان بالقوة التي تجعلنا قانراً أنفسه. يقول لنا شعر أدونيس أن نتقدم بجرأة في العالم، أن نفتح عيون الخيال كي نوسع الأبعاد المحصورة والمحدودة للإدراك. ولا يمكن مثل هذا الشعر إلا أن يكون حاملاً للحرية بما أنه مخلوق كي يوقف فينا ملكة الخيال الخاملة التي لا تطيع إلا نفسها وتختار لها كليتها الخاصة بنقطة.

نلاحظ إذن، إذا ما تتبعنا مسار أعمال أدونيس كلها، أن الوجه يمثل موضوعاً مهماً جداً في شعره، إلا أن معالجتها تقع على طرف النقيض من الوضع النرجسي للكلام الذي نمرقه في الشعر الغربي. فما الذي يراه الشاعر عندما يتأمل نفسه؟ إنه لا ينظر إلى نفسه في المياه الزاكنة لبحيرات بلانا في المساء فمرقه هي ما يسميها «مرآة الحجاب»<sup>(٢)</sup>، مرآة هي مرآة عتياء؛ لأنها تدعو الشاعر إلى أن يتذكر لنفسه وجهاً بدلاً من أن يصفه، وتدعو إلى أن يتذكر لنفسه طبيعة بدلاً من أن يكشفها في الحال التي هي عليها. وتتلخص قناعة أدونيس في أن الطبيعة الإنسانية ليست مسلمة وإنما يجب بناؤها وخلقها وابتكارها، وهنا يكمن بالنسبة إليه معيار الضرورة الأخلاقية للشعر. ولملني أجد درس نفسه - بعمق شديد - في مسيحية مارو لوزي Mario Luzzi، وفي إنسانية أوكثاليونبات، وفي الرؤى الأورفية للـ «Miserere» لديفيد جاسكوني David Gascoyne.

من ناحية، تعتبر البلاغة الشعرية بالنسبة إلى أدونيس احتفالاً بالذات كي لا تقع تحت طائلة مجرد وصف سطحي للعالم أو موضوعانية يرفضها تماماً (ويضعها على طرف النقيض من الشعر الأنجلو- ساكسوني المعاصر) :

حجر وجهي وإن أعشق غير الحجر<sup>(٣)</sup>

لكن من ناحية أخرى، فإن الوجه - وإنه «أنا» عامة - ليسا من المسلمات، وإنما هما «طريق»، فالشاعر «يمرح في عينه نفسه» ولا يكف عن أن يكون «ملقى» أو مشتتاً.

أضيق، أرمى للخصي وجهي والغبير

أرميه للجنون<sup>(٤)</sup>

يمكننا أن نذكر ألف بيت آخر يسردون في الاتجاه نفسه. فـ «أنا» الشاعر يتم رؤيتها دائماً بوصفها متغيرة إلا أن ما يميز حقاً هذا المسمى هو أنه يطرح واقعاً مقبولاً يسهجه. وإذا كان الكون هو مرآة الشاعر فإن ذلك يرجع إلى أنه يتحول نفسه إلى هذا الكون بدلاً من أن يرجعه إلى ذاته. إن الشاعر واثق من كلامه وفخور به ويقدرته إلى الدرجة التي يحدث بها أكثر من مرة أن يبدو له جسده انشقاقاً من صورته بدلاً من أن يكون صورته صادراً من جسده؛ «الجسد هو إملائي، والتحول قانوني».

يصوره من الذات، إذن، يصبح مثل هذا الشعر قادراً على الإنسائك بهويته من جديد.

لكن، ليست هذه هي كل أسباب قراءة أدونيس. إلا أن الشعراء الذين يمجزون اليوم على رفع راية العبقرية الشعرية للأوروبية ليسوا كثيرين، فمبدأ من الشعراء يودون الرجوع إلى الصيغ القديمة كي يستملوا لغة بأنفسهم، وأحياناً مع الاحتفاظ بمسافة زائفة خلال السهيرة. وينبغي أن بحثنا نموذج أدونيس حتى لا نخشى التقدم للأمام. ومثلما تفعل قراءة أعمال الشعراء الكبار، تمثنا قراءة شعر أدونيس بدرس في الثقة في قدرة الشعر. إن أدونيس يثبت الحركة أثناء سيره، ويتكرر طريقه؛ ذلك الطريق الذي لم يفرغ من إدهاشتنا. إن نزعة أوروبية جديدة تعلن عن نفسها هنا؛ لأن أدونيس يوح بكلامه المدهش إلى شكل الأوروبية الجديد:

إنني لغة لإله يهيء<sup>(٥)</sup>

يعتبر أدونيس قريباً منا، ويعتبر كلامه لنا أحياناً بسبب ذلك الإله الذي لا يقع خلفنا وإنما أمامنا، وبسبب ذلك الشعور الذي سيتم ابتكاره، والمتعلق بتعصر إلهي سوف يزاوج ما بين الـ «واحد» والمتعدد. إن أدونيس يقول عن نفسه إنه «حجة ضد العصر» أي ضد عصر النفعية المحدودة المكترسة لقواعد المرودية التجارية، لكنه ضده باسم يونوتريا عالم قادم سوف يحصل الشعر فيه مرة أخرى على حقوقه، وسوف يصبح الإنسان فيه أكثر آدمية. إن النبوة لدى أدونيس مثل اليونوتريا الصافية لعالم يمكن للشعر أن يعيد ابتكاره كاملاً.

### الهوامش

(١) «احتفالات» ترجمة أن ولد ميكلوسكي، باريس، Collection Le Fleuve et L'écho La Différence، ١٩٩١، ص ٨١.

(٢) عنوان قصيدة من أغاني مهباز، ترجمة: أن ولد ميكلوسكي، باريس، سندياد، ١٩٨٢، ص ٩٦ - ٩٧.

(٣) نهاية قصيدة «مرة المحبلة».

(٤) أغاني مهباز المدهش ص ٥٢.

(٥) ولوفيلوس، من أغاني مهباز، ص ٦٥.



## قراءة أدونيس

### دنيس لى\*

وجدت نفسى فى إحدى أمسيات خريف ١٩٨٤ داخل أكبر مكتبة لبيع الكتب فى تورنتو منقبا فى قسم الشعر. شعرت بالإحباط؛ لأن الرفوف كانت مكتظة بكتب شعراء أحبيهم، إلا أنها لم تنتج فى إغرائى أبداً فى تلك الليلة. كنت أبحث عن شئ آخر، عن الصدمة الموقظة لشعر لم أقرأه من قبل، شعر يشلنى ويدهشنى ويدعونى إلى تركيب مختلف جذريا للكلمات وللعالم.

كانت تحدث فى الماضى اكتشافات كهذه خلال بضعة أشهر، أما الآن - وأنا فى منتصف الأربعينيات من العمر - أجد أن هذه التجربة أصبحت أكثر ندرة.

هل نقيت القسم كله؟ هل تنتمى إلى الماضى تلك الرعدة الباردة التى تشعرها حين تصطلم للمرة الأولى بشاعر أصيل ومختلر؟

وأنا فى هذا المزاج تصفحت زوجين من الكتب بحثويان شعرا عربيا مترجما إلى الإنجليزية. حسنا.. لماذا لا؟ لقد أصبحت بالتأكيد معروفة ولم أكن أعرف إلا القليل عن الشعر العربى وأجهل اللغة التى يكتب بها، وهكذا أخذت الكتابين معى إلى البيت.

لم أُنجح فورا. جلست على الشرفة أُنشق طريقى بصحبة عبر دزينات من الشعراء الذين يحنون وينوحون فى اللغة الإنجليزية. أصبت بالملل. لم يمن هذا أننى سأطرد الشعر العربى، بسبب جهلى بأصطلاحاته وأعرافه، وبسبب الترجمة

\* شاعر كندي. ترجمة: أسامة إسبر.

التأففة جدا التى لن تسمح لى بالاتصال إلا مع عشرة بالمئة مما أراد هؤلاء الشعراء قوله. كنت جاهلا للإقلاص عن غزوتى القرائية وكم تمنيت أن تولد شرارة ما لأرب الصدع بين الثقافة العربية وثقافتى.

تابعت القراءة بالشعور نفسه. وفجأة توقفت قرائتى! لأننى وصلت إلى نصوص شاعر يدعى أدونيس، ورأيت أن ما يحدث على الورقة مختلف جدا فى جميع تفاسيله.

بدت بعض القصائد تجريدية، إلا أن معظمها جعل دنى مستنفرا، وفى كل مرة ظننت فيها أننى أقبض عليه كسورالى أو تصورى أو وتمانى أو ماياكوفسكى أو نوروى أو سان جون بيرسى كان يفلت إلى مكان آخر.

من هذا الرجل؟

لقد كان أصيلا ولا مجال للشك فى سلطنة مخيلته وتوضيح المقتطفات التالية ما الذى سحرنى:

تابوت يلبس وجه الطفل

يكتب

يكتب فى أحشاء غراب.

وحش يتقدم، يحمل زهرة

صخرة

تتنفس فى رثتى مجنون

هو ذا

هو ذا القرن العشرون.

يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه. يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتى. إنه فيزياء الأشياء - يعرفها ويسميتها بأسماء لا يبرح بها. إنه الواقع ونقيضه الحياة وغيرها حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة. يحيا - يحيا ويضلل اليأس ما حيا فسحة الأمل، راقصا للتراب كى يتثاءب وللشجر كى ينام .

وها هو يعلن تقاطع الأطراف، ناقشا على جبين صخرنا علامة السحر.

بكت المظنة

حين جاء الغريب

اشتراها

وبنى فوقها مدفنة .

كل شئ جديد على الأرض، والأبجدية

لهب ،

والجنون

سفر بينها وبينى/

أفق يتجهى الحدود الخفية

واسمنا واحد .

من نبيذ النخيل إلى هدأة الصحارى ... إلى آخره

من صباح يهرب أحشاه

وينام على جثث الثائرين ... إلخ

من شوارع ، من شاحنات

للجنود، الحشود... إلخ

من ظلال رجال نساء... إلخ ،

من قبائل محشوة بدعاء الحنفيين والكافرين ... إلخ

من حديد ينز حديدا وينزف لحما... إلخ

من حقول تحن إلى القمح والعشب والعاملين ... إلخ

من قلاع تسور أجسادنا

وتهيل علينا الظلام... إلخ

من خرافات موتى تقول الحياة ، تقود الحياة ... إلخ

من كلام هو الذبح والذبح والذابحون ... إلخ

من ظلام ظلام ظلام ..

أتنفس ، ألمس جسمى ، أبحت عنى

وعنك ، وعنه ، وعن غيرنا ،

وأعلق موتى

بين وجهى وهذا الكلام - النزيف ... إلخ

سأناقص نفسى

سأضيف إلى معجمى :

لغتى لست منها ، فمى

لم يكن مرة فمى -

أه ، ياتجمة الخراب ، ويا وردة الدم

ورغم حاجز الترجمة وجهلى بالثرات الشعرى الكامن وراء هذا الشعر النارى المهبب كان من المستحيل إنكار صدمته الكهربائية.

قرأت وأعدت قراءة قصائد أدونيس حتى وقت متأخر ولم أفلح دائما في الإحاطة بتمامها. إلا أنني، رغم ذلك، كنت مهتاجا بشكل زائد عدم دريئتي أو تأكدي من الحركات التي قامت بها. وأعدت التفكير أثناء انهيارى الأخير بالفترة التي قرأت فيها للمرة الأولى باوند ويندلر وسيلان وشعراء آخرين غير مألوفين. أوجد هنا أيضا توسيع مشابه للفحسة ولنحو الخيلة الأساسى؟ جاء الوقت بالنسبة إلى لاكتشف هذا الشعر.

## حياة

ولد على أحمد سعيد عام ١٩٣٠ في قرية سورية. في سن الرابعة عشر قرأ قصيدة وطنية المضمون أمام الرئيس الذى كان يزور مناطق البلاد بعد استقلالها الحديث. ومنع الصبي حالا منحة ليتابع دراسته. درس الأدب والفلسفة من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٤ في جامعة دمشق ونشط في الحزب السوري القومي. وبعد أن اتخذ اسما مستعارا هو أدونيس بدأ يهاجم كل ما هو ثابت في السياسة والمجتمع والأدب العربى، وكانت النتيجة الدخول إلى السجن ومن ثم المنفى الطوعى إلى لبنان في ١٩٥٦.

كانت بيروت مدينة ثقافية تشكل مع القاهرة وبغداد أحد المراكز الأدبية للعالم العربى.

شارك أدونيس عام ١٩٥٧ في تأسيس مجلة «شعر» التي أصبحت بسرعة منارة للإبداع الشعرى في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وعرفت بكثير من الكتاب الأوروبيين المعاصرين عبر الترجمة.

وبعد أحد عشر عاما بدأ أدونيس مجلة ثانية تدعى «مواقف» تابعت العمل نفسه، موسعة مناقشة قضايا عربية أكثر ضخامة وقدمت تصورا عن الشعرية أكثر جرأة ورؤية.

ظهر كتاب أدونيس الشعرى الأول عام ١٩٥٠ ومنذ ذلك الوقت أنتج إحدى عشرة مجموعة شعرية، وكان في الوقت نفسه يعيد تقييم التراث العربى منتجا عدة مختارات شعرية وخمسة كتب في النقد الأدبى والشعرية، وحصل عام ١٩٧٣ على درجة الدكتوراة بتقديمه أطروحة حللت تاريخ الثقافة العربية من منظور التحول والتغير، الثبات والابتاع ونض التحول، واصلا إلى نتيجة تفيد أن التيارات المحافظة داخل الإسلام قمعت الإبداع بشكل كارثى.

أصبحت هذه الفكرة محورية في حياته وأعماله.

يمتلك أدونيس صلة مع التراث الصوفى، ويحتفل بما يحبه في الماضى العربى، إلا أنه يصر على الانفتاح على جميع الثقافات وعلى الروح المغامرة للتغير وعلى خلق حالة عربية متميزة.

حين كان يناقش الماركسية في السبعينيات طرح السؤال التالى:

كيف نوجد بين العلاج ولينين؟

وفيما كان يتأمل ميل الشعراء العرب إلى إنتاج نسخ زخرفية عن النماذج المؤسسة مسبقا قال:

للمحاكاة، اسم آخر، الموت.

وكما اكتشفت، فإن إبداعات أدونيس الشعرية أصيلة وعميقة الغور. إنها لا تعيد صياغة المحتوى التقليدى فحسب، بل القالب الأم للشعر العربى ومعايير الإيقاع السائدة وتركيب الكلمات والجمل والاصطلاحات والصور، الأمر الذى جعل النقاد العرب التقليديين يشجبون.

حيرت إبداعاته القراء، حتى الذين يعجبون بالتجريب فى إطار محدد، ولا يزال آخرون ينتقدونه لأنه لا يشترك معهم فى التزامهم السياسى. ويسبب من هذا يمتلك جمهوراً أقل من الذى يمتلكه شعراء عرب آخرون من البارزين.

رغم ذلك، يُعتبر أدونيس، بشكل واسع شرارة وصاعقة، ومستقصيا، تفتح كتاباته إمكانات جديدة وأرضا للمخيلة سيستند عليها الشعر العربي زمنا طويلا.

حين قرأت النقاد العرب الذين كتبوا عنه حصلت على التعليقات التالية:

● لا نبالغ إذا قلنا إن عمل أدونيس في الشعر العربي مشابه في تأثيره لعمل باوند وليليوت في الشعر الإنجليزي والأمريكي.

● إنه الأكثر تأثيرا في الشعر العربي اليوم.

● يبقى أدونيس بالنسبة إلى القراء الذين يحرمونه رائد أراض غير محروقة يكمن فيها فقط مستقبل التراث الشعري العربي.

● يعتبر أدونيس، من حيث هو شاعر ومنظر، صاحب التأثير الأكبر على الشعر العربي اليوم. إنه واسع الثقافة، عميق الاطلاع على الأدب العربي والأوروبي ويمتلك رؤية عميقة للثقافة العربية والقوى التي صاغها.

● يمتلك قريحة وقوة لغوية مذهلة. إنه متعمد وقوة هلم (لغم الحضارة، هذا هواسي)، يمتلك أيضا

قوة رفض لإيجابية مشحونة بحب معذب لثقافته ولبلاده إنه، بالتأكيد، واحد من أعظم الشعراء في تاريخ اللغة...

ترجم شعر أدونيس إلى لغات عدة إلا أنه من المستحيل كما اكتشفت، لسوء حظي، العثور على ترجمات مقنعة ما عدا في مختارات قصيرة نسبيا في المجموعات المختارة المترجمة. إن الكتاب الذي يتصف بالقيمة والمتوفر هو طبعة البنجيون لعام (١٩٥٦) بعنوان: الشعر المعاصر للعالم العربي.

## تاريخ

ماذا عن التراث الشعري الذي جاء منه أدونيس؟

إنه مغاير لثرائنا إلى درجة أن كلمة مشاعر تعني شيئا مختلفا في كل من المجتمعين. رأيت هذا بنفسى في الخريف المنصرم حين حضرت مهرجانا للشعر العربي أقيم في بغداد. كان الشعر يقرأ لمدة أربع ساعات في اليوم بحضور حشود ضخمة تنفجر بالتصفيق كلما عزفت كلمات الشاعر وأداؤه المسرحي على وتر ما، وكان التلفزيون يث وقائع المهرجان من الصباح إلى المساء. كان المهرجان يعبر بالطبع عن برنامج عمل سياسي وهو دعم العراق في حربه ضد إيران، إذ التزم الشعراء الذين جاؤوا من جميع أنحاء العالم العربي بتقديم مديح طنان واستنكارات. ولكن أن يستخدم مهرجان شعري كأداة للدعاية السياسية كان شيئا يثير الدهشة.

يمتلك الشعراء موقفا محوريا في المجتمع العربي وتعتبر قراءاتهم طلقا وتلعب دورا حاسما في بعض القضايا العامة. ولقد بدأ هذا التداخل بين الشعر والسلطة في الصحراء منذ أربعة عشر قرنا .

في عام ٥٠٠ بعد الميلاد وقبل قرن من تأسيس الإسلام أبقى بين القبائل البدوية في الصحراء العربية تنوير درامي؛ إذ تم تأليف بعض روائع الأدب العربي في شكل أناشيد طويلة في المدح أو الهجاء، وتبوضه هنا الخاصة العربية السابقة في الاستمتاع باللغة البلدية والطنانة، إلا أن التقنية كانت معقدة، إذ إن اللغة العربية غنية بالقوافي؛ بحيث يمكن لقصيدة تتألف من خمسين أو مائة بيت أن تستخدم قافية واحدة.

حين أسس النبي محمد الدعوة الإسلامية في أوائل القرن السابع طرأ تحول سريع على تاريخ الشعر العربي ونشرت حملة عسكرية دينية جبارة الإسلام واللغة العربية من إسبانيا إلى آسيا الوسطى وإلى بلدان الشرق الأوسط وشمال

أفريقيا. وانطلقت الحركة الإبداعية العربية في القرون الأحد عشر التالية في الإمبراطورية الإسلامية أخذة أشكال مختلفة في الأماكن التي سادت فيها اللغة العربية.

كانت بغداد طوال قرون عدة مركزاً ترعرع فيه بعض الشعراء الكبار. ورغم نمو أشكال جديدة واستمرار مكانة الشعراء، بدأت نقل الأعمال الأدبية الأصيلة التي كان عليها أن تهزم نقلاً ميتاً مستمراً من الصناعة والتحليل. وفي الستمائة عام السابقة على عام ١٩٠٠، أثناء حكم العثمانيين، كان التراث الشعري العظيم سجلاً محتضراً من التحليل والتكلف. في ذلك الوقت تقلص الجزء العربي من الإمبراطورية الإسلامية إلى المنطقة التي تشمل الدول العربية.

وبحلول عام ١٩١٨ سيطرت فرنسا وبريطانيا على أجزاء كثيرة من الإمبراطورية المتطرفة، وكان تأثير الاستعمار الأوروبي ذا حدين في البلدان العربية كما في الأمكنة الأخرى. كانت نماذج الفكر والعمل الغربيين حاضرة بقوة مفرقة، إلا أنها كانت أيضاً وسائل للقمع والاستئصال.

تخلصت البلدان العربية من الهيمنة الأوروبية في فترة ما بين الحربين وبعد ذلك بوقت قصير صارت أكثر انغماساً في التكنولوجيا الغربية وفرضياتها، وبرزت إلى السطح وفي داخل كل شخص هذه المعادلة: القبول المطلق للحدثة الأوروبية والأمريكية فيما بعد أو الرفض المطلق لها، أو الرغبة في استخدام تقنياتها لتطوير القيم العربية والإسلامية.. إلخ. وعكس الشعر المرتبط بالمسألة، على مستوى عميق توتراً قاسياً بين أطروحات متصارعة حول مفهوم الإنسان. أثناء ذلك، هجمنت على التاريخ السياسي للعالم العربي فلسطين وإسرائيل والحرب الباردة والصراعات النفطية وتحولت المنطقة كلها بالنسبة إلى كثير من مواطنيها إلى ساحة حرب.

## الوجه

لإزاء هذه الخلفية يتوضح التاريخ الشعري للمائة عام الأخيرة.

استمر الكتاب النيو - كلاسيكيون بكتابة الشعر التقليدي ولا يزالون يفعلون ذلك في الوقت الحاضر. وكان معظم الشعر الذي قرأ في مهرجان بغداد من النوع نفسه، إلا أن كثيراً من الشعراء العرب قالوا إنهم يعيشون بعض الازدهار لتقليد شعري مفلس وظهرت في العقود الأخيرة للقرن التاسع عشر حركة تدعو إلى التبسط والعودة إلى نماذج المصور العظيمة للشعر العربي. وكان محمداً مع تقدم الحدثة أن يستكشف الشعراء طريقة الكتابة التي افتتحتها الشعراء الغربيون في تجريب الحدثة. وكانت هذه عملية صدامية ومسكرة؛ لأنها تعني تجريب تركيبة ذهنية لحضارة أخرى ومعاناة القلق من الشعور بخيانة التركيبة الذهنية الخاصة، وربما التخلي عن القيم العربية والإسلامية الجوهرية إلى الأبد.

كان هذا يبنى في البداية بنى تأثيرات من رومانتيكية القرن التاسع عشر الفرنسية والإنجليزية وأحياناً الأمريكية. وكان للثال الأفضل عن المهجريين هو جبران خليل جبران اللبناني الذي كتب بالعربية والإنجليزية. وليس من المعروف كثيراً أن جبران كان واحداً من جيل كامل من الشعراء السوريين واللبنانيين الذين اختاروا النفي الطوعي والذين حاولوا قيادة دفعة الشعر العربي في نيويورك والبرازيل.

وبحلول عام ١٩٤٥ ازدهرت الحركات الرومانتيكية والرمزية ولم تمودا متماشتين مع المصور. وحدثت في العقود الأربعة التالية حركة تمثل كبيرة: بدأ أن الشعراء في سوريا ولبنان والعراق وفي أمكنة أخرى، استوعبوا التطور الكامل لشعر القرن العشرين في فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة في رشفة كبيرة واحدة، ونبذوا جهودهم كي لا يصبحوا متنافسين كالفنسيين، بل ليبتكروا اللغة الشعرية المجهولة للحرب المعاصرين.

كان تأثير البوت حاضرا بيد أنه لم يكن فريدا؛ إذ إن قصيدة (الأرض الخراب)، بصورها عن أرض قاحلة تنتظر الانبعاث لاقت صدى عند كثير من شعراء ما بعد الحرب في الشرق الأوسط.

وقدمت مقالته التراث والموهبة الفردية وجهة نظر عن الإبداع ضمن الاستمرارية، كان لها تأثير واضح. ولم يكن البوت إلا واحداً من بين عدد كبير من الشعراء والنقاد والمنظرين الذين أثروا، إلا أن التأثيرات الأساسية في شعر أدونيس هي فرنسية. وبدأ العرب يكتبون أنواعا من الشعر لم يكن ورثا أن يتم تقبلها في أي وقت قبل عام ١٩٤٠.

### التفجيلة الجنييدة

شهدت العقود الأربعة الماضية الجيشان الأكثر فجائية وتأثيرا في الشعر العربي منذ القرن السادس الذي فتح له دروبا لم تكن مألوفة.

ومن الممتع لمراقب خارجي أن التغيير حصل في البداية عن طريق مناقشة علم موسيقى الشعر بما فيه البحر والأوزان؛ إذ أصبح الشعر العربي الكلاسيكي «سريضا» وترك تأثيره من مستوى الموضوع إلى مستوى الإيقاع والصوت وكانت الخطوة الأولى في تفكيكه فتح القصيدة على مستوى الأوزان.

كان وزن القصيدة العربية - عدد ونمط التفعيلات التي تحتويها - يجب أن يحاكي أحد النماذج الستة عشر المعروفة وفق المعايير التقليدية. وكما يعرف الجميع يعتمد البيت الكلاسيكي في الشعر الإنجليزي على الوزن الأيامي الذي يتألف من خمس تفعيلات ويحتوي كل تفعيلة على مقطع متحرك يليه مقطع ساكن.

كانت القصيدة تبنى وفق نموذج واحد من الأبيات المقفأة التي تعتمد بحرا واحدا وغالبا ما كان المحتوى يعتمد وتقلص ويختصر ليناسب سرير الضحك الذي أسس - كما في أنظمة التفعيلة - على المستوى الدقيق للمقاطع التي تؤلف كل بيت.

أمام هذه المنظومة الثابتة والواسعة الانتشار للتقاليد الشعرية، كان مفهوم القصيدة من حيث هي تجربة جديدة معيشة بحرية مرفوضة تماما. وكانت فكرة كهذه متبذرة شكلا من الكفر ورفضاً واضحاً للتقاليد المقدسة.

بدأ حوالي عام ١٩٥٠ عدد من المبدعين الحدائين بإعلان تحديهم، والمثال الواضح على ذلك هو الشاعرة العراقية نازك الملائكة التي قالت إن البيت الشعري لم يعد بحاجة إلى احتواء عدد التفعيلات المحدد مسبقا. يجب أن يكون لكل بيت طوله المناسب لمحتواه وزخمه. وكان هذا الاقتراح المغلاني لتنوع طول الأبيات أكثر ثورية مما بدأ؛ إذ إن مبتدعته كانت تعرف القوة الكامنة في الفوضى وأصررت على أن كل تفعيلة في القصيدة يجب أن تبقى مماثلة وأن القافية يجب أن تتابع في نموذج منظم.

تسبب هذا التجريب المحدود الذي اتبعه بعض الشعراء في أوائل الخمسينيات في نشوء حركة الشعر الحر التي أسست للدفة المحررة في الشعر العربي في الأعوام الخمسة والثلاثين الأخيرة.

لم يكن يوجد تلاعب بالبحر نفسه الذي بدأ الأسس الظاهر للإيقاع في شعر هذه الحركة، وتركز النقاش حول أي تنوع وزني كان مسموحا به ومفيدا، إلا أن التأثير الكلي الذي تولد هو السماح بطبيعة أكبر وتقرب من العربية الدارجة وجرب الشعراء المخاض هذه التقنيات الجديدة.

كانت النتيجة حدثا أكثر درامية؛ أحس بعض الشعراء بالإمكانات الجديدة فتخلصوا من جميع القيود، وبدأوا بكتابة الشعر الذي يتيح في كل قصيدة التفعيلة وطول البيت والقافية وكل عنصر وزني آخر. ولم تد هناك حاجة لشبكة أمان وما من شيء ثابت مسبقا.

وقالوا إن القصيدة يجب أن تكتب بلا قافية أو أشكال معدة مسبقاً أو أساس وزنى يعتمد البحور بالنسبة إلى الإيقاع. وكانوا يشيرون إلى إدراك رؤى جديد للعالم يحتاج إلى طريقة شعرية مختلفة. حين تم التخلص من الدعامات بدأ أنه لا يوجد قوانين مطلقاً، وكانت أمام الشعراء مهجة صعبة وهي اكتشاف مصادر أخرى لتركيب الكلام والنبرة والتكرار والتوازي وطول الأبيات والمفردات ليجعلوا القصيدة تتدفق.

وكان على الحياة العضوية المنفتحة للقصيدة أن تولد إيقاعها الخاص وبنيتها، وستصبح كل قصيدة نوعاً من الارتجال، مما أدى إلى حيرة القراء واستيائهم. بدأ الأمر كأنهم يستمتعون بخفة لتفيمات باخ ولتأليفاته الموسيقية التي تشترك فيها آلات وأصوات مختلفة حين بدأ بعض الموسيقيين يعزفون جازاً حراً من الشكل.

إن شكل الشعرية هذا هو الذى يفهمه ناطق الإنجليزية المعاصر ويسميه الشعر الحر، وهذا الانتقال من نظام بحرى مغلق مروراً بتغيير بعض العناصر الفردية إلى ما يسمى بالشعر الحر، يصف العملية التي قام بها الشعراء الأوروبيون والأمريكيون لفتح الأشكال والإيقاع منذ أربعين عاماً. وبينما قدم الشعراء الغربيون أنفسهم كنماذج للتغيير، لم يكن التحول في الشعر العربى دون ألم.

ترسخت حساسية جديدة كلياً، يمكن أن يكون لها جذور في التجربة العربية إلا أنها لم تتجسد أبداً من قبل في الشعر العربى وكانت ضرورة للقيام بالفتح الجديد ولإدراك واستخدام الأداة الجديدة.

لم يفهم أدونيس هذه الحرية كإثارة لسلسلة من التحديات التقنية المزمولة ليتم التنافس على تجاوزها. بالأحرى، قام بذلك من الداخل، كساكن لهذه الأداة الجديدة، وبدأ أنها تزامنت مع ضرورة سابقة الوجود في تكوينه، ولقد خطا الخطوة دون تراجع مرتجلاً طرقاً جديدة لكتابة القصيدة لم تكن معروفة من قبل في اللغة العربية، ولا يضاهيها في بعض الحالات شيء في الشعر الغربى. إنه يزدري اللحن يقللون النماذج الغربية كما يئذ العرب التقليديين. ولا يمكن أن يتفق عربيان على الكمية التي يفهمانها من شعره، إلا أن الجميع يجمعون على أن أدونيس هو رائد الطريق في الشعر الجديد ورائد الشعر العربى الحر.

#### شاعر

سيكون من الخطأ القول إن الشعر العربى الحديث لا يكشف إلا علماً جديداً للنظم، ففي تجربة الشعراء أصحاب المكانة لا ينفصل النظم عن الرؤية الأخلاقية، والأمر مؤكد في حالة أدونيس. ولقد كشف الشاعر والناقد السوري كمال أبو ديب في مقالة رائعة السلسلة الرؤية المضنية لشعره. وسأجعل هذه المقالة نقطة انطلاقي هنا بسبب غياب الترجمات الجيدة لمعظم أعماله. من البهل أن نرى أدونيس متمرداً ومخرباً يهدم الإيقاعات المؤسسة ويقتصر الكلمات على مزوجات عذبة ويتعمد على جدار الصور بشكل صدامي ويشر بإيجال من المعارضة التي لا تتوقف للسلطة وللموورث. ورغم أن هذا كله يمكن أن يكون صحيحاً فإنه يفقدنا النقطة الأساسية كما يقول أبو ديب. أدونيس متأثر بالرؤية الصوفية التي قمعت داخل الخطاب الرسمى للثقافة الإسلامية. إنه يلاحق طاقة، معنى جوهرياً وقوة وجود محتفلاً برياح الروح التي تبعث الحياة في كل جزئيات العالم المنفصلة والمتصلبة والمتصارعة. حين يجمد العالم في شكل متفرق في المعلوماتية فاصلاً الأشياء التي هي جوهرياً واحدة، يبدأ أدونيس بتكسير مقولاته الجامدة بشكل صائب على الورق. إلا أن هدف كتشافاته العميقة هو تحرير الوحلة الأعماق والدفق الذى توجد فيه أشكال العالم كلها.

ويدعم هذه الرؤية عن السيرة المتنوعة والمتجددة ذاتياً وسط أشياء العالم تماسك التفاصيل الهائلة التنوع في شعره، وسيطرة استراتيجيات على صعيد الشكل والأسلوب. إن أحد أشكال هذه القوة التوليدية هو إله أدونيس الذى يمتلك عرافاً يدعى على أحمد سعيد.



حين يتحرك أدونيس في حقل الطبيعة، يقول أبو ديب، يستطيع شعره أن يجسد التحولات السحرية الحقيقية بأصالة مذهشة، ولهذا نرى في شعره تحولات مذهشة وتصريحات الهوية المفاجئة:

وحش يتقدم، يحمل زهرة.

وحين يدخل حقل الصراع الإنساني، خاصة في إطار التجربة العربية العامة، يقف ضد الحقائق المساوية للتقسيم التي لا يمكن أن تحال سحراً إلى نوع من وحدة متجددة ذاتياً بسهولة.

ويبدو هنا أن الشعر يمتلك بدليلين فقط: الأول هو الحركة نحو الاتحاد مع امرأة معشوقة تنبعث التحولات والتجديدات القديمة في جسدها ثانية. البديل الثاني هو مواجهة جنون حضارى لا يهدأ. يتبنى شعر أدونيس الموقفين المختلفين في أوقات مختلفة وتبر عن الموقف الأول قصيدة طويلة بعنوان «تحولات العاشق»:

- ١ -

كان اسمها يسير صامتاً في غابات الحروف ،

والحروف أقواس وحيوانات كالخمل

جيش يقاتل بالدموع والأجنحة،

وكان الهواء راكعاً والسماء معدودة كالأيدي.

فجأة

أورق نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء الغابات

رأيت ثماراً تتخاصر كحلقات السلسلة .

وبداً الزهر يرقص

ناسياً قدميه واليافه

متحصناً بالكفن.

.....

ليبيراً، ليبيراً فالوس

خيوط من الفجر حامض على العين يوقظنا

أحكمى عقدة الجفون.

في جسدينا يرفع الضوء تلاله وراياته

واللهب يمتد وسائد وسائد

أحكمى عقدة الجفون.

النهار يعلن الليل - استيقظى .

... ..

بينى وبينى نفسى مسافة

يرصدنى فيها الحب يرصدنى الموت

والجسد عمادتى.

رى هنا أن الرؤيا تهيم والأشياء كلها تدفق فى بعضها بعضا: جسد المشوقة، النباتات، وحيوانات العالم الطبيعى، أبجدية الشعر (أن نتحدث عن شئ من هذه الأشياء يعنى أن نتحدث تلقائيا عن شئ آخر).

ويتوضح البديل الثانى؛ أى مواجهة الجنون المجتمعى فى نص طويل من (كتاب الحصار) بعنوان: «صحراء»:

- ١ -

ألدائنُ تنحلُّ ، والأرض قاطرةٌ من هباء ، -

وحدهُ الشعر، يعرف أن يتزوج هذا الفضاء.

- ٢ -

لا طريق إلى بيته ، حصار

والشوارع جبانة؛

من بعيد ، على بيته

قمر ذاهل يتدلى

فى خيوط الغبار.

قلت: هذا طريقى إلى بيتنا ، قال : كلا

لن تمر ، وسدد نحوى رصاصاته ، -

حسنا، لى فى كل حى

رفقة ، لى بيوت ...

- ٢ -

طرق للدماء -

الدماء التى كان طفل يحدث عنها

ويوشوش أصحابه :

لم يعد فى السماء

غير بعض الثقوب التى سميت أنجما...

- ٤ -

كان صوت المدينة ألطف من أن تشد الرياح

حبل أوتاره -

كان وجه المدينة يزهر

مثل طفل يهيم لليل أحلامه

ويقدم كرسيه للصباح .

وجدوا أشخاصاً في أكياس:

- ٥ -

...

شخص لا رأس له

شخص دون يدين ، ودون لسانٍ

شخص مخنوق

والباقون بلا هيئات وبلا أسماء

أجنتت؟ رجاءً

لا تكتب عن هذى الأشياء .

.... ...

غير القتل شكل المدينة - هذا الحجر

رأس مفل -

وهذا الدخان زفير البشر.

كل شيء يرتل منقاه/ بحر

من نماء - وماذا

تتوقع هذى الصباحات غير شرايينها البحرية

فى السديم ، وفى لجة الجزيرة ؟

.....

سوف ترى، -

قل اسمه

أو قل رسمت وجهه

مد يدك نحوه

أو ابتسم  
أو قل فرحتُ مرة  
أو قل حزنتُ مرة،  
سوف ترى :  
ليس هناك وطن .

... ..

لا تموت لأنك من خالق،  
أو لأنك هذا الجسد  
أنت ميت لأنك وجه الأبد.  
كل ما إنكرته العينين سترعاه عيني، —  
ذاك عهد الصداقة بين الخراب وبينى.

... ..

ومنذ أسلمت نفسي لنفسي ، وساءلت :  
ما الفرق بينى وبين الخراب ؟  
عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر :  
لأجواب .

من السهل أن نفهم الآن لماذا كان النظم الجديد منزلاً لأدونيس . أن تكتب بحرية مطلقة ؛ حيث العالم والبيت الإيقاعي خزان فى إعادة ابتكار نفسيهما من لحظة إلى لحظة، سيكون تهديماً ومحاولة يائسة لعرقلة سرعة الوجود التى لا يمكن التحكم بها .

### كوكب

من الممتع أن نرى أن الأشياء الكثيرة التى تجعل أدونيس يمثل تحدياً للقراء العرب، هى نفسها التى تجعله مقبولاً فى الغرب، إلا أن هناك تحدياً للفرعبيين أيضاً وهو ببساطة نقض ما يواجهه الغرب .  
يمكننا أن نستوعب عمله بسهولة ونحيله إلى نماذج مألوفة؛ أى أن نقرأه كأوروبي غرائبي أو شاعر أميركي شمالي حدث أن كتب بالعربية.  
إلا أن هذا سيكون تشويهاً .

إن التحدى بالنسبة إلينا هو أن نميز كيف يعيد عمله عمقياً خلقَ تقليد عربى ليس نسخة عن تقليدنا أو على الأقل سيظل هذا التحدى مطروحاً إلى أن نحصل على تصور من شعره تنفس فى الإنجليزية . وإلى أن يحدث هذا، لن يكون التقييم الآن إلا أرتجالياً .

يعمل أدونيس في خط جهوى أمامى موزول، خط يتكرر معايره التى يجب أن تستوعب إنجازاته من خلالها. وهذا صحيح فى السياق الغربى أكثر منه فى اللغة العربية؛ لأن شعره ينبعث من التخصيب المتقاطع لتفاضين رئيسيتين هما العربية والأوروبية؛ إنه شعر يلفت الانتباه، أدب كوكبى جديد يتطلب تعاطفاً ومقدرةً نبهةً وعملاً جاداً، ولا أعنى هنا ببساطة الأدب الذى يأخذ كوكب الأرض موضوعاً له ليناقش مسألة البيعة مثلاً أو تهديد الأسلحة النووية. أعنى هنا الأدب الذى ولد من التوترات الملموسة للتاريخ الحديث وتفسيراته كما بدأت شعوب الأرض تعيشها فى إطار من المعاناة والظلم وفى الجماعات التى لا تعيش حالة من الرخاء.

يحمل شعر أدونيس فى الحركات الإيقاعية التى يتكرها، وفى لغة صوره، ملامح العالم العربى والغرب فى حالة اصطدامهما. ولن يوجد هذا الشعر لو لم يعش كاتبه ذلك التصادم إلى النهاية ويجمعه يتكرر اتجاهات فى كتاباته غير مألوفة ومحفوظة بالهجازة. وهذا يستدعى بدوره مصادر للقراءة ستكون ملاحمة لظاهرة الأدب الكوكبى الذى لا يزال شيئاً جديداً فى العالم.

يجب أن تكون بعض هذه المصادر فى الغرب معتمدة على البحث السكولامى للتأكد من أننا لن نسى فهم الإحالات الأدبية فى عمله واستيعاب الدلالات التراثية المحيطة.

فيما وراء ذلك، يتطلب شعره تعاطفاً كبيراً وحسناً من العرب والغربيين على السواء، من أجل أن نضعه فى سياقه كما يؤكد؛ شعراً حديثاً عظيماً مكتوباً بصوت عربى متميز.



















Bibliothek Alexandria



0531763